مجاز العلم

دراسات في أدب الخيال العلمي

أ.د. سمر الديوب

مجاز العلم

دراسات في أدب الخيال العلمي

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٦م

مجاز العلم: دراسات في أدب الخيال العلمي / سمر الديوب . - دمشق:
الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٦م.- ٢٠٨ص؛ ٢٥ سم.

١- ٨٠١ د ي م م   ٢- ٨١٣.٠٨٧٦٠٠٩ د ي و م

٣- العنوان   ٤- الديوب

مكتبة الأسد

تقديم

- ١ -

يرى خورخي لويس بورخيس "Jorge Luis Borges" أن تاريخ الأدب هو تاريخ قراءة الأدب، ففي القراءة اهتمام جمالي، ومتعة أدبية؛ لذا كان يفتخر بالصفحات التي قرأها، لا الصفحات التي كتبها. فلا يتحقق وجود الأدب إلا بالقراءة. إنها تُخرج الأدب من مرحلة التكوّن إلى مرحلة التحقق.

ويعدّ فعل القراءة الأدبية فعلاً مسؤولاً، ويمكن أن نقول إن الأدب يتطور في منطقه الداخلي من جهة، ويتفاعل في تطوره مع القراءة من جهة ثانية. فالقارئ صانع للأدب؛ لأن القراءة ليست فعل تلقٍّ فقط.

ونحاول في هذه الدراسة أن نقرأ أدب الخيال العلمي برؤية مختلفة، منطلقين من جملة فرضيات منها: أن بلاغة العلم تقابل بلاغة الأدب، وأن الخيال هو الذي يصنع العلم، والمجاز طريقة تفكير، فالعالِم والأديب يفكران بالمجاز، لكنَّ الأديب يجدد آفاق البحث العلمي، ويوسّعها. وقد تقاربت المسافة بين العلمي والأدبي في عصرنا الحالي، وتغير مفهوم العلم، وأصبح لزاماً علينا إعادة تأسيس مفهوم الشعرية انطلاقاً من روح العصر، فكان اختيار عنوان «مجاز العلم» توسيعاً لهذا المفهوم، وتأكيداً لإلغاء فكرة الحد العلمي الصارم، والحد الأدبي، ودمجاً للحقول العلمية بالحقول الفنية؛ إزالة للفجوة المعرفية، والجمالية بين العلم والأدب؛ لأن كليهما يمثل تصوراً تخييلياً منزاحاً عن العلاقات المعهودة سابقاً. فالأدب والعلم رياضيات، الأول رياضيات وجدانية، والثاني رياضيات تجريبية، مما يعني أن الميدان الذي يعمل فيه العلماء والأدباء ظاهره العلم، وباطنه الخيال؛ لذا قال الشاعر ويليام وردزورث

"Willia Wordsworth" إن الشعر هو المنظور النفسي لحقائق العلم، فقد قدّم الواقع العلمي الجديد تصورات متعددة ومختلفة للكون، والزمن، والمكان، والمادة، والطاقة، وطبيعة الإنسان، والفضاء، والكائنات غير المرئية، فتقلصت المسافة بين المجهول السابق، والمجهول الحالي؛ لذا نحن في حاجة إلى تأسيس مجاز علم، ونظرة جديدة إلى الخيال، تستوعب الوعيين الأدبي والعلمي على حد سواء. ويطالب بعض الفلاسفة في عصرنا الحالي بضرورة إدخال تاريخ العلم، ووجدانات العلماء ضمن نظريات العلوم المعاصرة كالفيلسوف الأمريكي المعاصر «بول كارل فيرابند» " Paul Karl eyerabend".

وقد اعترضتنا مشكلة في سياق البحث في أدب الخيال العلمي، فالذائقة العربية لم تهتم بأدب الخيال العلمي، ولم ينل حقه من أقلام النقاد، فكثير منهم يعرض عنه، ويوجّه إليه سهام النقد؛ لأنهم يعاملون رواية الخيال العلمي بأدوات نقد الرواية الأدبية العادية. كما أن الوعي بضرورة تأسيس وعي علمي، وتكنولوجي، وفلسفي في بنية الثقافة العربية لا يزال محدوداً.

إننا في حاجة إلى مناهج تجمع بين معطيات المنهج العلمي والتكنولوجي والفلسفي من جهة، وتداخل العلوم والآداب من جهة أخرى، فلا نزال إلى الآن نفتقد تأصيلاً نقدياً عربياً لمصطلح الخيال العلمي، وأدبه.

ولم تتوقف الدراسات السابقة التي تناولت أدب الخيال العلمي -في حدود ما توصلنا إليه- عند البحث في شعرية هذا الأدب، وثقافة الصورة، وتداخل العلم والأدب بطريقتين: نظرية، وتطبيقية. فيتجاوز مجاز العلم رواية الخيال العلمي؛ ليصل إلى الشعر والقصة والمسرح، لكننا آثرنا تضييق ميدان العمل إلى أدب الخيال العلمي: رواية، وقصة.

وأدب الخيال العلمي أدب حديث النشأة، يحتاج إلى قراءة فاعلة تكشف جوانب الإبداع، والجمال فيه بغض النظر عن إعراض كثير من النقاد عنه بحجة الضعف الذي يعتور بنيته، وسطحية لغته، وشخصياته. فقراءتنا

أدبَ الخيال العلمي من منظور مجاز العلم تؤكد خصوصية خطاب هذا الأدب، وتعاليه. وقراءتنا لغوية، لا تبتعد عن الصياغة اللغوية بقدر ما تعود إليها كاشفة عن ظواهرها الإبداعية، محاولين الابتعاد قدر الإمكان عن الأحكام الانطباعية، والتقييم الذي يمكن أن يدخل في قراءات أخرى تعتمد القيمة وسيلة في تقديم الخطاب إلى المتلقي.

إننا في عصر الانفتاح على التيارات الغربية النقدية أمام واقع نقدي جديد، فيه وحدة في التركيز على الخطاب الأدبي، وفي الوقت نفسه فيه تنوع في المقاربات النقدية، وتعدد المداخل إلى هذا الخطاب.

واختيار مجاز العلم لمقاربة أدب الخيال العلمي ينجم عن فرضية حاول البحث إثباتها، تقوم على أن تمازج الخطاب العلمي بالخطاب الأدبي في أدب الخيال العلمي أدّى إلى تكامل المتضادين، فاتسمت الرواية العلمية بالمجاز، فالعلم قائم في أساسه على المجاز.

وقد وجدنا أننا أمام تشابك مصطلحات مثل: مصطلح الخطاب، والعلم، والمجاز، والشعرية. وهذه المصطلحات -على الرغم من اختلافها- تفرض توفيقاً بينها. فمصطلح الخطاب يفترض وجود مبدع، ومتلقّ، وحضور المبدع في أدب الخيال العلمي حضور قوي لدرجة أن الشخصية الأساسية تقول على لسانها ما يريد المبدع أن يقول، وكأنه حوّل نفسه إلى شخصية في روايته. أما المتلقي فوجوده أساسي في قراءة أي عمل أدبي، وبه نقيس رد الفعل.

ووجدنا أن هذا الخطاب قد اتسم بالشعرية، وتعني دراسة الشعرية تتبع الأمور التي تؤدي إلى ولادة عمل أدبي، وهي أمور تنجم عن داخل العمل الأدبي، تتحرك في الخطاب بطريقة واعية، فتكون اللغة في هذه الحال وسيلة، وغاية.

وقد عمدنا إلى القراءة التأويلية إيماناً منا أن المناهج كلها تفضي إلى التأويل في النهاية، وبخاصة أن أدب الخيال العلمي مثقل بالعجائبيات التي تحتاج إلى تأويل، وبالبعد السياسي، والإسقاطات، وهو أمر يسمح للدوال

بالتخلص من دلالاتها المعجمية، والأخذ بدلالات جديدة تناسب تجربة الكتابة الخاصة في هذا الأدب.

وتترافق هذه العملية بقصد من قبل المبدع، منشئ الخطاب، الأمر الذي يحوّل المتلقي إلى متذوق للأدب، وناقد له، فيخلق حواراً بين النص ومجموعة التقاليد النقدية الموروثة، ويستمتع باكتشاف الفريد، والجديد في هذا الأدب.

إن اتسام أدب الخيال العلمي ببعض سمات الشعرية يؤكد التحام العلم بالمجاز، وخصب هذا الأدب، وامتلاءه بالمظاهر التي تضفي عليه خصوصية يحقق بها استقلالاً مضمونياً وشكلياً عن غيره، ونحن بحاجة إلى أدوات نقدية جديدة نتعامل بها معه بعيداً عن قدح الرافضين، وإنشاء المعجبين. ولا يتم ذلك إلا بالانفتاح على التيارات النقدية الوافدة مع عقد مصالحة بينها وبين موروثنا النقدي؛ لكي يتم التوافق مع خصوصية الخطاب في أدب الخيال العلمي.

- ٢ -

وتبدأ القراءة النقدية بباب نظري، قسّمناه إلى ثلاثة فصول. تحدثنا فيه عن مجاز العلم في روايات الخيال العلمي نظرياً. وكان الفصل الأول بعنوان «أدب الخيال العلمي ومجاز العلم» رصدنا فيه تاريخ الكتابة في أدب الخيال العلمي، ثم بحثنا في حدود هذا الأدب، وركائزه، ووجدنا أنه يتحرك في مستويين: مستوى صياغة المعلومات العلمية، ومستوى الصياغة الأدبية المنحرفة بطاقاتها الإيحائية؛ لذا انطلقنا من فكرة أن أدب الخيال العلمي يتجاوز المصالحة بين العلم والأدب، ثم بحثنا في اتجاهات أدب الخيال العلمي، وثيماته، وفرضياته، والتقائه الأدبَ العجائبي والغرائبي والبعد الأسطوري، ووصلنا إلى أنه أدب صناعة الأحلام، أدب اغتراب تأملي، له جملة وظائف، وبحثنا في علاقته بالثقافة العربية، ثم كان حديثنا عن العلم والمجاز تحقيقاً للفرضية الأساسية، وهي أن العلم ذو طبيعة مجازية، فبحثنا في طبيعة العلم، وطبيعة الأدب، ووجدنا أن المجاز قاسم مشترك بينهما، فالخيال أول العلم،

والعلم على علاقة وثيقة بالخيال، فكل اكتشاف علمي سبقه خيال، والحديث عن علاقة العلم بالخيال اعتراف ضمني بعلاقة العلم بالأدب.

ويأتي الفصل الثاني بعنوان «شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي» تأكيداً للحديث عن مجاز العلم، وعلاقة العلم بالخيال. فالحديث عن الشعرية حديث عن تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

وقد بحثنا في علاقة الشعرية بسؤال الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته أدب الخيال العلمي، وتحدثنا عن شعرية العلم، فيتجه أدب الخيال العلمي نحو شعرية العلم، ويقدم بلاغة جديدة تقوم على الانعتاق من الالتزام بأية قواعد كتابية، أو لغوية سابقة، موظفاً الحكائي، والرمزي، والإيديولوجي، والسياسي، والعجائبي في خطاب قائم على الاختلاف والتعدد. ويعدّ الخطاب العجائبي أبرز ركائز الشعرية في أدب الخيال العلمي؛ لأنه تحليق في الخيال، لكنه خطاب خيالي له واقعيته الخاصة، فهو يعبر عن هموم الواقع، ومشكلاته بالخيال، ثم كانت مسافة التوتر بين الضدين: العلم/ الأدب التي تحدث فجوة هي شرط أساس للشعرية، ووجدنا أن النسق اللغوي قد اتسم بالمجاز، والإيحاء، والاستعارة، والمفارقة، والصدامات الدرامية، وخصوصية استخدام الضمائر. كما توصلنا إلى أن رواية الخيال العلمي قامت على الوصف والتصوير في تقديمها عالمَ الكواكب، وأعماق البحار، وباطن الأرض، وهي أمور تجنح بالنص إلى الشعرية.

ويقوم الوصف، والتصوير على أساس ثقافة الصورة التي يؤولها كل متلقٍّ على وفق أفقه الفكري، فكان الفصل الثالث بعنوان «ثقافة الصورة وفائض المعنى»، فوجدنا أن أدب الخيال العلمي أدب الصورة، فيؤدي مزج الخيال بالعلم إلى ظهور نص يتمثل الصورة تمثلاً إبداعياً، فيبدو هذا الأدب تفكيراً بالصورة، لغته أيقونية، تقدم تصورات لعوالم خيالية، وتوصّلنا إلى أننا يمكن أن نتحدث عن كاتب أدب خيال علمي، وصانع أدب خيال علمي في الوقت نفسه، فثمة صانع صور ذهنية، وثمة

تراسل بين الفنون كالكتابة والرسم والتصوير، وثمة علاقة بين وجهة النظر في الأدب، وفكرة المنظور في التصوير.

ولأننا اعتمدنا المنهج التأويلي منهجاً أساسياً في الدراسة تحدثنا عن فائض المعنى، وتوصلنا إلى أن رواية الخيال العلمي تنتج فائض معنى بتقديمها شبكة من العلاقات البصرية، والخيالية، والنصية في فضاء الرواية.

-٣-

أما الباب الثاني فاشتمل على دراسات تطبيقية تعزز الفكرة التي قام الكتاب عليها، وهي أن أدب الخيال العلمي قائم على مجاز العلم، فتم اختيار خمسة أعمال أدبية بين رواية وقصة للروائي السوري طالب عمران.

وقد كان انتقاء هذه الأعمال انتقاء قصدياً يؤكد فرضية الدراسة، فلا ننكر وجود أعمال تنضوي تحت أدب الخيال العلمي لا تتحقق فيها هذه الفرضية تحققاً كاملاً، كما لاحظنا وجود خلط بين قصة الخيال العلمي والقصة العلمية، وحاولنا توضيح الفرق بينهما في متن الدراسة النظرية.

وآثرنا اختيار المصطلح النقدي الذي تفرضه طبيعة رواية الخيال العلمي، أو قصة الخيال العلمي، وخرجنا في كل فصل بنتائج تؤكد فرضيتنا، وتنطلق من النص نفسه.

وحمل الفصل الأول عنوان «خصوصية الخطاب في رواية البعد الخامس» وقد حاولنا التفريق بين الخيال العلمي والخيال الأدبي، والعلم والخيال العلمي، ورواية الخيال العلمي والرواية العادية، وأدب الخيال العلمي والخرافة والأدب العجائبي.

ثم تحدثنا عن رواية البعد الخامس، وتقنيات الخطاب الروائي، ووجدنا أن الراوي شخصية أساسية في الرواية، وقد نظم الراوي السرد برؤيته، وقدم

الأحداث والشخصيات مستخدماً تقنيات سردية في صياغة الحدث الروائي، وقد يتراجع الراوي لبعض الوقت في هذه الرواية، ويصبح مروياً له، فيذوب السارد في المسرود، ويعبر عن وجهة نظر خاصة.

وقد بني الحدث في هذه الرواية بناء عقلياً واضحاً، يقوم على السببية، وتصاعد الأحداث، ووجدنا أن هذه الرواية رواية فكرة علمية أكثر من كونها رواية بناء، وصورة، ولغة، فثمة بعض ضعف في بنيتها، وبعض شخصياتها غير نامية.

أما زمانها فهو زمان الزمان، زمن له منطقه الخاص، وحساباته الخاصة، ويعني البعد الخامس الانتقال إلى زمان، ومكان لهما منطقهما الخاص.

ودرسنا السرد والوصف والعلاقة بينهما في الرواية، ووجدنا أن المكان فيها ليس له مرجع واقعي معروف، فالبعد الخامس مكان يدخل في علاقة ضدية مع الأمكنة الجغرافية.

واللغة المستخدمة في هذه الرواية تجنح إلى العلمية أكثر من الشعرية، لكنها لم تخل من إثارة العجب، والدهشة. وثمة خطابات متداخلة كالخطاب العلمي الذي حمل المعارف العلمية، والخطاب التأملي الفلسفي الذي يقدّم رؤى الراوي الفلسفية لما يحيط به، والخطاب السياسي؛ إذ تحمل الرواية رسالة سياسية ونقداً سياسياً، والخطاب الديني الذي يتجلى في الحديث عن الحياة والموت، والثواب والعقاب، والخطاب العجائبي الذي يسم الرواية بسمة شعرية، فيتحقق مجاز العلم، وتظهر بوضوح سمة الإدهاش، والتشويق.

وبحثنا في الفصل الثاني في «فضاء الوصف في رواية أحزان السندباد»، ووجدنا أن هذه الرواية تتسم بوفرة الوصف فيها؛ لذا عُدَّ الوصف مدخلاً مناسباً لدراستها. وقد تحدثنا عن الوصف لغة، واصطلاحاً، وفرقنا بين نظرة النقاد القدامى، والمحدثين: العرب، والغربيين للوصف، وتحدثنا عن العتبة النصية، وارتباطها بالوصف. فالسندباد يرحل في الأمكنة المختلفة، ويصف هذه الرحلات، لكنّ لديه أحزاناً، لا حزناً واحداً، وترتبط أحزانه بتنقله عبر الأمكنة.

وتحدثنا عن الشخصية الواصفة، ووظيفتها، وعلاقتها بالراوي، وسيرورة الحدث الروائي، فقد أغفل اسم الشخصية الواصِفة؛ لأنها أدّت وظيفة الراوي، فشاكلت الرواية السيرة الذاتية لسيطرة ضمير المتكلم على الرواية، ووجدنا أن الكتابة بضمير الأنا خاصية شعرية، ترتبط برؤية العالم.

ووجدنا أن الوصف بصري رؤياوي، يستشرف المستقبل، وقد تحدث الراوي عن جملة ثنائيات لها أبعاد سياسية كثنائية شرق/ غرب التي تحيل على خطاب الاستشراق ذي البعد السياسي. ووجدنا أن للوصف وظائف متعددة في هذه الرواية منها الوظيفة التفسيرية، والتزيينية، والرمزية، والإخبارية.

وثمة وصف تفسيري، يتدخل الواصف؛ ليفسر الوصف، ويسوّغه، فيبدو منطقياً، وثمة وصف صريح أو خارجي مرتبط بالمكان والشخصية، وثمة وصف مرتبط باللون، يعبر عن حال نفسية، أو وضع فكري، ووجدنا أن هنالك وصفاً غير بصري، يتم بدوال تدل على الشعور، أو السمع، أو الشم، وهي دوال مرتبطة بإدراك الواصف لها.

ودرسنا الخطاب الوصفي في علاقته بالسرد من جهة السرعة، والوظيفة، وتحدثنا عن الحدث الوصفي الذي يوازي الحدث السردي، والمشهد الوصفي؛ إذ تترابط الأحداث مشهدياً في بناء مشهدي واحد، ووجدنا أن هنالك أفعالاً سردية، وأفعالاً واصفة، وفرقنا بين سرد الأفعال، ووصفها. وقد أدت هذه الأمور مجتمعة إلى اتسام الرواية بسمة مجاز العلم نتيجة التكامل بين المتضادين: العلم، والأدب.

وقد انطلقنا في الفصل الثالث في دراستنا «البناء الدرامي في رواية فضاء واسع كالحلم» من فكرة أن الخطاب في رواية الخيال العلمي خطاب استشرافي رؤياوي تشويقي، ويولد هذا الأمر فجوات توتر، ومواقف درامية، وتوصلنا إلى أن هذه الرواية قد بنيت بناء درامياً، فتحدثنا عن مصطلح الدراما، وعلاقته بالرؤيا، وبرواية فضاء واسع كالحلم، وبحثنا في الفعل الدرامي، والتوتر الدرامي،

والمفارقة الدرامية، كما بحثنا في شعرية الحوار الداخلي، ووظيفة الحوار الخارجي في تصعيد الحدث، وتوتره، كما بحثنا في الحوارية، وهي مرتبطة بالحوار، وتعدد الأصوات، والأساليب، وتعني الحوارية انفتاح النص الأدبي على غيره من النصوص، وقيامه على التعدد والاختلاف، ثم تحدثنا عن شعرية الدراما، ونظرنا في البلاغات الدرامية التي تؤكد تلازم الخطابين العلمي والأدبي في الرواية، وامتلاء هذه الرواية بالمجازات والتصورات الخيالية، وتوصلنا إلى أن الدرامية تنضوي على تصورات مجازية.

وأتى الفصل الرابع حاملاً عنوان «وجهة النظر في قصة الخروج من الزنزانة» فبحثنا في مصطلح وجهة النظر في إطار علاقته بذاتية الناظر، وعمق منظوره، وحجم معارفه، وبينا علاقة وجهة النظر بقصة الخروج من الزنزانة تحديداً، ثم درسنا وجهة النظر في إطار علاقتها بالفضاء النصي، ووظائفها في القصة، وكان أهمها وظيفة بناء الشخصية، ووظيفة الإنباء، والوظيفة الفكرية، والوظيفة الشعرية.

ووجدنا أن الاسم في هذه القصة يحضر بوصفه إشارة سيميائية تؤدي وظيفة، فدرسنا التباس المبدع بالراوي في دائرة السيمياء، وعلاقة ذلك بوجهة النظر، ووجدنا أن عرض وجهة النظر يتم بالوصف الذي يؤدي وظيفة شعرية.

وحمل الفصل الخامس عنوان «الرؤيا في رواية في كوكب شبيه بالأرض»، فبينا علاقة الرؤيا بأدب الخيال العلمي، وبالحلم والمنام؛ ذلك لأن المنام يعدّ بؤرة محورية، لها تأثير في بناء الرواية. وتحدثنا عن جدلية الواقع، والحلم فيها، فيعيد الروائي تشكيل الواقع برحلة حلمية، أما الطيف فيحضر في هذه الرواية بوصفه محاولة تعويضية، ووسيلة راحة للشخصية، وهو يرتبط بالرؤيا.

ويحضر البعد العجائبي في الحلم؛ لذا تم البحث في سؤال النوع الأدبي في إطار علاقته بالرؤيا / الحلم، فدرسنا علاقة الرؤيا بالسرد، والرؤيا العجائبية والغرائبية، ثم بحثنا في وظائف الرؤيا، وقد تجلت في الوظيفة الأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية، والإمتاعية، وفصّلنا القول في شعرية خطاب الرؤيا / الحلم، وتوصلنا إلى أن الرواية بنيت على سردية التعجيب، وامتد ذلك إلى لغة النص، وزمانه، ومكانه، وأن حال الحلم توطّد العلاقة بين الواقع والمأمول، فالحلم ميدان رحب للحرية الأدبية مع أنه مبني على معطيات علمية.

وقد أعقبنا كل فصل بقائمة المصادر والمراجع الخاصة به، ونرجو أن تكون هذه الدراسة قد أضافت جديداً إلى ميدان دراسة أدب الخيال العلمي.

والله ولي التوفيق

الباب الأول

مجاز العلم

دراسات نظرية في أدب الخيال العلمي

الفصل الأول

أدب الخيال العلمي ومجاز العلم

الخيال أهم من المعرفة، بالخيال
نستطيع رؤية المستقبل.

ألبرت إينشتاين

١ - مقدمة:

يعدّ الحلم أول العلم. وقد وصل العلم في عصرنا الحالي إلى كثير من أحلام الإنسان، وفي بعض الأحيان توصل إلى أبعد منها. فقد تحولت الكرة الأرضية -بالعلم- إلى قرية صغيرة، يستطيع أي شخص أن يتواصل مع شخص آخر في أي مكان صوتاً وصورة -على سبيل المثال- ولو وردت هذه الفكرة من زمن، وقيل لأحدهم إنك بضغط على زر تستطيع أن تفعل ذلك لعدّه ضرباً من الأحلام. فالحلم يمهد للعلم(١).

ويثير هذا الجزء من الدراسة جملة أسئلة منها: أي أدب يتحكم في افتراضات المستقبل؟ وهل يؤثر الأدب في مستقبل العالم؟ وهل يمكن أن تتعانق الثقافتان

---

(١) من طريف ما يحدث في إطار العلاقة بين الخيال العلمي والواقع أن قصة من الخيال العلمي نُشرت عام ١٩٤٤ وصِفت فيها القنبلة الذرية بطريقة متناهية الدقة، فاضطربت الأوساط العسكرية الأمريكية، وأجرت تحقيقاً لمعرفة كيفية تسرب أسرار علمية متعلقة بسلاح لم ينجز بعد. ويذكَر أنه بعد عشرة أشهر تم تفجير أول قنبلة ذرية في العالم.

العلمية، والأدبية؟ وهل يؤدي ذلك إلى تلمس الحقيقة الوجودية للإنسان أمام لغز الحياة؟ وكيف يمكن استقطاب القارئ العربي إلى مثل هذا النوع الأدبي؟ هل يطغى العلم على الأدب، أو أن العلاقة بينهما جدلية، وكل منهما يكمل الآخر؟ ما الذي يجعل أدب الخيال العلمي أدباً مع ما فيه من حديث عن ظواهر علمية؟ ما علاقة الثقافة العربية الحديثة بالعلم؟ وما قدرتها على استبطان قيمة العلم، والقدرة على إنتاجه، وجعله عنصراً أساسياً في التحليل، والاستقراء.

واعتمدت الكتابات منذ القديم على الحلم، والخيال. إما هروباً من الواقع، وإما معالجة للواقع عن طريق الحلم. فمتى نشأ الخيال العلمي؟ وإلى أي عصر تعود جذوره؟

٢ - الأصول الأولى لأدب الخيال العلمي:

فكرة الخيال العلمي فكرة جديدة، قد تكون ممكنة التحقق، وقد لا تكون، فهي فكرة سابحة في خيال العلم. وتعود جذور أدب الخيال العلمي إلى الآداب السومرية القديمة كملحمة جلجامش، والآداب الآشورية، والمصرية. ففي نص مصري عُثر عليه يعود إلى ٤٠٠٠ سنة حديث عن رحلات خيالية إلى كواكب أخرى، وفي المهابهارتا الهندية القديمة قدّم الشعراء تصوراً فانتازياً لرحلة العمر على متن سفينة شبيهة بسفينة الفضاء في أيامنا[(١)].

فثمة مخلوقات كونية في أساطير الهنود الحمر، وقد أوجد السومريون ما يسمى اليوم بعلم التحليقات الكونية، وتحدث الهنود القدماء عن السفن الفضائية[(٢)].

---

(١) للتوسع في هذه الفكرة انظر: عدنان المبارك، أدب الخيال العلمي تجسيد لأحلام الإنسان، موقع القصة العراقية www.iraqstory.com

(٢) يذكر في هذا الميدان أنه ما من اكتشاف علمي إلا وقد سبق تخيله، ففكرة العين السحرية تحققت بالكاميرا، وفكرة افتح يا سمسم في برامج الأطفال تحققت بجهاز التحكم....

ويعدّ لوقيانوس السوري[1] أول من تخيل الرحلات بين الأفلاك، وأول من تكلم على اتصال سكان الأرض بسكان الكواكب، والنجوم. وقد اهتم بفكر أفلاطون وأرسطو وأبيقور، وتعمق في قراءة آثار المؤرخين، واطلع على نتاج الخطباء، وهو أول من كتب عبر التاريخ المعروف أدب الخيال العلمي، فوصف

---

(١) هو لوقيانوس الشميشاطي الأديب السوري الذي وُلد وتلقى تربيته في شميشاط التي تعني في السريانية شط النهر، أو السماء، وهي تقع في منطقة الفرات الأعلى من كيليكية السورية «مقاطعة كوماخين» وعاش في ظل سيطرة الإمبراطورية الرومانية على المنطقة بين «١٢٥-١٩٢م » ، وعمل في صباه بصناعة التماثيل، ثم مال إلى القراءة والعلم بعد أن جاءته الثقافة في الحلم، وأقنعته أن يتبعها كما ذكر في كتابه محاورة المنام، ثم غادر إلى أثينا وإيونيا، وتعمق في دراسة اللغة اليونانية، وأنهى تعليمه في مدرسة الخطابة والبيان، وعاد إلى سورية، وزاول مهنة المحاماة، ثم تركها متجولاً في أنحاء العالم الروماني، وعاد إلى وطنه عام ١٦٤م، وتفرغ للكتابة متحولاً من السفسطائية إلى المحاورات الهجائية.

وترك مؤلفات عديدة منها: مديح الذبابة، محاورة الموتى، الوصول إلى العالم السفلي، استحضار الموتى، التأملات، محاورة الآلهة، فضلاً عن كتاب "قصة حقيقية" الذي يصف فيه رحلته إلى القمر، وكتاب «رسائل من زحل»، وهما الكتابان اللذان جعلاه من رواد الخيال العلمي في التاريخ. انظر للاستزادة:

عيسى الشماس، الندوة الأولى لكتاب الخيال العلمي في الوطن العربي، ص٤٢٣-٤٢٤.

ويُذكر أن كتابه في مديح الوطن يعدّ من الكتب الفريدة في التاريخ، فقد وضع الوطن فوق كل شيء فوق الأديان والأشخاص والثروات قائلاً: «الوطن فوق كل شيء.. والحرية أعز صديق لي» وكان ناقداً ساخراً، فقد سخر من الفلاسفة والمؤرخين والعلماء، وكان الناس يتسابقون لابتياع محاضراته، فقد حاضر أمام الأغنياء في كتابه محاورة الأموات قائلاً: «إنها محاورة المتشدقين، والمشعوذين، والكذابين، والمتكبرين» وجلبت له مهنته الكثير من المتاعب، وتمتع بسمعة طيبة بوصفه خطيباً، ورجل قانون.

للتوسع في أخباره انظر:

- عبد السلام زيان:٢٠١٠، لوقيانوس فيلسوف الشام والشرق، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة.

- لوقيانوس السمسياطي:١٩٨٩، محاورات لوقيانوس السمسياطي الكاتب السوري الساخر، نقلها عن الفرنسية سعد صائب، ط١، دار طلاس، دمشق.

بلاد الأحلام، وأساليب حياتهم العجيبة، وأول من كتب فكرة قصصية لمحاولة السفر إلى القمر، وارتياد الفضاء؛ لذا يعد أول كاتب خيال علمي في التاريخ في قصته «قصة حقيقية» يتحدث فيها عن رحلة إلى الجحيم، وإلى السماء؛ ليسبق بذلك الكثير أمثال دانتي، والمعري.

ويصف في هذه الرحلة رحلته إلى القمر والنجوم قبل رحلة جول فيرن "Jules Verne" بزمن، كما يصور مخلوقات غريبة وعجيبة على الكواكب الأخرى، وفي الجزر المتخيلة التي وصفها في رحلاته بخيال نادر.

أما ما عرفه تراثنا العربي فلا علاقة له بأدب الخيال العلمي، ويدخل في باب الأدب العجائبي، والغرائبي. فقد قص المسعودي[١] حكاية عن الإسكندر الذي سعى إلى استكشاف قاع البحر، حيث المغامرات العجائبية والغرائبية المثيرة، وهي حكاية تطفح بالخيال الأدبي.

وتحدث القزويني[٢] عن عوج بن عنفق الذي جاء من كوكب آخر، وشرح قضية الحياة على الكواكب الأخرى، وأفاض في الحديث عن تلك الحياة التي لا يمكن أن توصف إلا حين يتسم الكاتب بالقدرة على الانفتاح الخيالي على آفاق غير معهودة في حينه.

ويمكن أن نجد ظلالاً للخيال العلمي في حديث الفارابي عن المدينة الفاضلة، وقد استفاد من هذه الفكرة توفيق الحكيم في قصته «في مليون سنة» لكنه ليس الأدب المرتكز على حقيقة علمية، فالخيال العلمي يقوم على حقيقة علمية ثابتة، أو متخيلة عن جانب مجهول في حياتنا أو في الكون، زمنها انكفائي أو استشرافي، وشخصياتها رقمية أو حقيقية، ومكانها خيالي، تقدم إجابات لأسئلة تتعلق بمصير الإنسان، والكون. وهذا ما يدعونا إلى الحديث عن حدود الخيال العلمي، ووظائفه، وركائزه.

---

(١) أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي: ٢٠٠٥، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط١، راجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ٤ج.

(٢) القزويني: ١٩٧٨، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط١، تحقيق: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

٣- أدب الخيال العلمي وركائزه:

٣-١- حدود أدب الخيال العلمي:

أدب الخيال العلمي أدب كوني إبداعي، ونوع تعبيري له خصائص، وسمات، ووظائف، آفاق الخيال فيه واسعة، يصل المشكلات الخاصة بالأفق الكوني، والأسئلة المستقبلية.

وثمة فرق بين أدب الخيال العلمي، وأدب الخيال العلمي الاستهلاكي. فالخيال العلمي الجاد يهتمّ بالمشكلات التي تعترض الإنسان على الأرض كالمخاطر البيئية، والكوارث، والحروب، وكاتب الخيال العلمي ابن بيئته، وواقعه. والخيال الذي يجنح به نحو آفاق علمية متوقعة هو خيال يحكمه الواقع، ويوجهه حسب الضرورة. وبما أن الأدب جزء من ثقافة المجتمع، يتأثر بمستواه الثقافي، والمعرفي، والعلمي نجد أن الخيال العلمي العربي محدود؛ لأن العرب أمة تعيش في غربة علمية، ونحن بحاجة إلى اندماج العلم بالأدب؛ لأن العلم يبني ويطور ويعلم، ومن مخاطر غربتنا عن الكتاب العلميين انشغال الجيل الحالي بالشبكة العنكبوتية والفضائيات، وهو أمر سيوجد جيلاً رقمياً فاقداً مواهب التخيل والإبداع.

وبناء على ما سبق يمكن أن ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه أدب الغرابة المعرفية، فتتفاعل الغرابة والمعارف التجريبية؛ ليتولد أدب كوني هو في النهاية عمل كاتب، لا عمل عالم، أو واضع نظريات.

ولا تتميز روايات الخيال العلمي كلها بالرؤى المستقبلية، والنزعة الاستشرافية، والحديث عما سيحدث مستقبلاً. فقد تكون رواية الخيال العلمي انكفائية نحو الماضي[١].

---

(١) يقول روبنسون كيم ستانلي:

«في كل خيال علمي سردي، هنالك قصة خيالية ظاهرة، أو ضمنية، تربط الحقبة الزمنية الموصوفة بوقتنا الحاضر أو بمرحلة ما من ماضينا.

Robinson, Kim Stanley: Notes for an Essay on Cecelia Holland. Foundation (UK), Summer 1987

ويعدّ الاستشراف عنصراً أساسياً في رواية الخيال العلمي، ولاسيما الاستشراف السياسي الذي يقود إلى استبصار التحولات السياسية عن طريق الأحلام. والاستشراف السياسي حلقة وصل بين الماضي والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل، كرواية الأزمان المظلمة(١) التي تثير جملة أسئلة على غرار كيف سيكون مستقبل الإنسان في عالم أحادي القطب؟ من نحن؟ وفي أي حال سنكون عام ٢٠٣٩؟ فقد فضحت الرواية سلوك الماسونية العالمية، وعرّت القوى العظمى، ومخططاتها، والوضع المتدني للإنسان العربي؛ لذا نجد أن أدب الخيال العلمي يُحدث صدمة للقارئ، ويحمل رسالة حيوية، ويشوِّق، وينبّه على ما قد يقع من أحداث تدفعه للوعي بحاضرة ومستقبله، وتتخذ موقفاً من القضايا السياسية والظواهر الاجتماعية.

إن أدب الخيال العلمي في أحد وجوهه أدب الخيال السياسي، فهو يحاول أن ينتقد الواقع، ويحلل مشكلاته، ويقترح حلولاً له. ويعدّ أدب الخيال السياسي سليل أدب الخيال العلمي، ومن توقعاته: سيادة العنف السياسي، وانهيار حضارة الغرب الحديثة، وانهيار الشيوعية، وسيطرة التطرف الديني، ومن ذلك رواية جورج أورويل "George Orwell" ١٩٨٤ التي تنبأ فيها بسيطرة قوى كبرى يعيش فيها الإنسان في حال استلاب إلى مجرد رقم خاضع لرقابة دائمة في دولة «الأخ الأكبر» الشمولية. وقد وصف العالم في روايته وقد استحال إلى كابوس، يسود فيه التجسسُ الأمكنة كلها(٢)

---

(١) طالب عمران: ٢٠٠٣، الأزمان المظلمة، ط١، دار الفكر المعاصر، دمشق.

(٢) يقدّم أدب الفانتازيا العلمية صورة الحياة السياسية المستقبلية بتأثير الإنجاز العلمي الحاضر، وكثيراً ما يندمج أدب الخيال العلمي بأدب الخيال السياسي، كالكاتب راي برادبوري وقصته القصيرة السادة الجدد "The Other Toot" والكاتب المصري عمرو كامل وروايته قرار السادات الأخير.

انظر للتوسع:

محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، ص١١٧-١٤٧.

ويتجاوز الخيال العلمي المصالحة بين العلم والأدب[١]. إنه علم وأدب، ينطلق من فرضية، أو نظرية علمية محلّقاً بالخيال الأدبي إلى آفاق مستقبلية، دافعُه الطموح إلى تفسير الظواهر الغامضة الطبيعية والبشرية. فرواية الخيال العلمي مبنية على المعرفة، تبحث عن تعريف للإنسان، وبحث عن موقفه من الكون، وتتفرع في اتجاهين:

- اتجاه الفكر الفلسفي؛ أي أدب اليوتوبيات المثالية، وهو يتسم بسمة إنسانية، يبحث عن حل لمشكلات الإنسان، ويوظف الفكر في خدمته.

- اتجاه الفكر العلمي، وهو الخيال المعتمد على الحقائق العلمية. وثمة خلط بين أدب الخيال العلمي والقصة العلمية التي تهدف إلى الشرح والتوضيح، وتتسم شخصياتها بالتاريخية كابن سينا، وإينشتاين، وتتخذ من القوانين العلمية الثابتة موضوعاً لها، وتضفي عليها طابعاً قصصياً تقدمه إلى المتلقي؛ ليسهل استيعاب المعلومة العلمية. فالكاتب الذي يصوّر حرباً بين الكريات البيض والجراثيم كاتب قصة علمية، أما الكاتب الذي يصور دخول جرثومة ما إلى الجسم البشري، وتحولها إلى كائن مختلف غريب كاتب خيال علمي[٢].

كما أن ثمة خلطاً بين أدب الخيال العلمي والخرافة والفانتازيا. فألف ليلة وليلة التي تتحدث عن انشقاق جدار، وخروج جني يلبي الحاجة، أو تصاعد عمود من الدخان، وظهور عفريت مارد ليست من الخيال العلمي. فللخرافة بعد

---

(١) يعرّف كينغسلي أدب الخيال العلمي على أنه يتجاوز المصالحة بين العلم والأدب قائلاً: «ذلك القسم من النثر السردي الذي يعنى بمعالجة مقامات لا يمكن أن تتحقق في العالم الذي نعرفه، بل مفترضة على أساس بعض الإبداعات العلمية والتكنولوجية».

Amis kingsley: Starting point, in Mark Rose: Science Fiction A Collection Of Critical Essays, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976, p.11

(٢) سبق الكاتب الفرنسي جول فيرن المخترعين في حديثه عن الغواصة النووية في كتابه: ٢٠ألف فرسخ تحت سطح البحر، وكان الكاتب البريطاني هربرت جورج ويلز أول من تحدث عن الطاقة الذرية. إنهم كتّاب يتركون للعلم أن يحلم، فيخترعون من غير براءة اختراع.

اجتماعي أخلاقي، تثير الدهشة، وتتستر وراء الغرابة؛ لتقدّم عبرة ما. أما أدب الخيال العلمي فلا يضع العبرة والموعظة في أولوياته، ويعتمد على الثقافة العالية. فالخيال العلمي خلاف الخيال الخرافي الذي يخرج من حدود العقل إلى حدود الاستحالة العقلية[١].

ويرتكز أدب الخيال العلمي على العلم وفرضياته، وهذه الفرضيات تقيّد كاتب الخيال العلمي مع أن تطلعات المبدع، وتصوراته غير موجودة حقيقة، وربما تبدو وهمية لكن لا يمكن استحالة حدوثها. وبذلك يفترق عن الفانتازيا التي تنطوي على المستحيل، وتلجأ إلى الحديث عن القوى الخارقة والعوالم الساحرة، فهو يتحدث عن موضوعات ممكنة نظرياً[٢]، فيختلف أدب الفانتازيا عن أدب الخيال العلمي؛ لأنه نوع من الحلم، وتكمن رمزية الفانتازيا في أنها تقدّم الواقع بصورة خيالية. فبين الخيال العلمي والفانتازيا ما بين الممكن والمستحيل، فالفانتازيا متحررة من المنطق العلمي، وفي قصة الخيال العلمي يمكن أن يوجد النوعان؛ أي النوع ممكن التحقق في سياق قوانين مفترضة أساسها العلم، والفانتازيا المتحررة من المنطق.

---

(١) تقول فالنتينا: إن أدب الخيال العلمي صورة من الأدب الإمتاعي بغض النظر عن درجة المعرفة العلمية التي قد يكون الخيال العلمي قائماً عليها، وإن هنالك فجوة بين الخيال العلمي والألوان الأدبية الأخرى آخذة بالانكماش.

فالنتينا إيفاشيفا، الثورة التكنولوجية والأدب، ص٤٢.

(٢) تقول ليزا تاتل:

«يميل الخيال العلمي إلى التعاطي مع مواضيع ممكنةً نظريا أو على الأقل لم يُجزَم باستحالتها. وبالمقابل فإن الفنتازيا تنطوي على المستحيل، إذ إن أعمال السحر في الفنتازيات لا تحتاج إلى الشرح والتعليل. فعوضا عن القوى الخارقة والعوالم الساحرة والوحوش الغريبة التي تتسم بها مواضيع الفنتازيا، فإن الآلات المذهلة، والكواكب البعيدة، والعجائب التي يصورها الخيال العلمي هي من صنع العلم والتقدم التكنولوجي».

Planets, and wonders created by science and advanced technology/Lisa Tuttle: Fantasy and Science Fiction, second edition, A&C Black, London, 2005, p.2

ويقوم العلم على أساس الفرضية، والفرضية منفذ الأدب الوحيد، والخيال ركيزته الأساس، فهو ينتمي إلى الأدب في جانبه النثري، وينتمي إلى العلم في عوالمه الافتراضية التي لا يمكن الجزم باستحالة حدوثها[١].

وربما يلتقي أدب الخيال العلمي في بعض جوانبه مفهومَ الأسطورة في الإدهاش والغرائبية، لكنه نقيضها من جهة المنهج والوظيفة الاجتماعية، فتتحدث الأسطورة عن أمور موجودة، وتنسب وجودها إلى قدرات إلهية، ويتعدى أدب الخيال العلمي الأشياء الموجودة إلى وصف أشياء خيالية يعيدها إلى أسباب علمية خالصة.

وتروي الأسطورة تاريخاً يبدأ بلحظة الخلق، وينتهي بلحظة الوجود، ولا يُعنى الخيال العلمي بتاريخ إلا إذا كانت له وظيفة في النص الروائي تساعده على التحليق في أجواء الخيال. وإذا كانت الأسطورة نصاً إبداعياً يشتمل على خصائص ترتبط بالأدب ارتباطاً وثيقاً، ونشاطاً فكرياً يكشف علاقة الإنسان بمحيطه بالتحليق في عوالم المحسوسات، والتحرر من الواقع بحثاً عما يُحدث تغييراً فيما قد غيرته الحياة الواقعية فيمكن أن نرى أن الأسطورة شكل قصصي يلتقي في زاوية منه أدب الخيال العلمي؛ ذلك لأنها تعبر عن الرغبة في القفز فوق المظاهر الطبيعية، وتنفتح على الأزمنة اللاحقة والسابقة، وتسعى إلى التغيير.

الأسطورة أقدم رؤيا مستقبلية وصلتنا. فهل نستطيع أن ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه أسطورة القرن العشرين؟! وهل نستطيع أن نقول إن امتزاج العلم بالعجائبية أدى إلى وجود ميثولوجيا علم؟ أو أساطير علمية جديدة؟

لا تعني الفانتازيا العلمية الاعتقاد بوقوع الحوادث المذكورة في القصص خلاف أدب الخيال العلمي الذي يؤكد صاحبه إمكان تحققه.

---

(١) يرى إسحق عظيموف -وهو أحد كبار كتاب أدب الخيال العلمي- أنه الصنف الأدبي الذي يعالج مسألة الإجابة الإنسانية عن التغيرات الحاصلة على صعيد العلم والتكنولوجيا. انظر:

Miguel el Barcelo paradojas II, ciencia en la Ciencia Ficcion Ed Equipo, Sirius, Madrid, 2005, p.13

ويخاطب الخيال العلمي العقل بالخيال، ويقود المبدعُ المتلقي نحو خبرة خيالية خاصة تغير العالم الواعي. فأدب الخيال العلمي أدب صناعة الأحلام باستقراء الواقع العلمي للخروج بتصورات مفترضة برفدها الخيال. لكن هذه الأحلام تأخذ بعدين: بعداً عجائبياً متفائلاً، وبعداً غرائبياً مخيفاً[١].

ولا يقتصر أدب الخيال العلمي على الرواية، إذ يفترض وجود قصة، ومسرحية. وهو من الآداب الحدسية، ويشمل أنواعاً أخرى غير الأدب العلمي كاليوتوبيا، والرحلات العجائبية. إنه -بمعنى آخر- تخمينات خيالية معقولة، ففي العلم خيال، وفي الأدب خيال، لكن الخيال العلمي يتسم بالصدق، أو الإمكان المنطقي، وهو علاقة أصيلة في العلم.

إن ثمة خيالاً تأملياً، وعلماً تأملياً، ويؤدي هذا الأمر إلى وجود جامع بين العلم والتخيل والافتراض، فهو خيال علمي افتراضي يقوم على الإلهام العلمي، والحال التأملية، وهو ما يجنح به نحو الجدة والابتكار والفرادة، فيحدث تغييراً علمياً ممكناً في إطار المتخيل الروائي. إنه أدب الأفكار، أدب التوقع[٢]، أدب اغتراب تأملي يهدف إلى بناء إطار يختلف عن الواقع، فثمة رحلات في أعماق البحار، وفي مدارج الزمن، ويقترن نجاحه بالقدرة على المزج بين فهم الواقع العلمي واستقرائه، والقدرة الاستشرافية.

---

(١) تحدث د. فؤاد زكريا عن نظرة الأدباء، فبعضهم تشاءم بتحالف العلم بالتكنولوجيا؛ لأن هذا التحالف سيوجد آلات تزداد قوتها وذكاؤها ووعيها إلى أن تفلت من سيطرة الإنسان، وثمة موقف تفاؤلي يرى في التقدم التكنولوجي خلاصاً للإنسان من قهر الطبيعة، أو من قهر أبناء جلدته في حد ذاتهم له، وستؤمن الآلة للإنسان مستقبلاً مريحاً يغنيه عن بذل الجهد لتوفير حاجاته اليومية، ويرى قسم ثالث أن كل إنتاج علمي يخضع لتوجيهات صانعه وغاياته وتأثير المجتمع ونوعه، وهما اللذان سيختاران ويحددان استخدامه إما لغايات سلبية، أو إيجابية. انظر: فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص١٤٠-١٤٢.

(٢) للمزيد انظر:

جيمس جن، مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ. ج. ويلز إلى روبرت هيلين، ضمن كتاب روبرت سكولز وآخرين، آفاق أدب الخيال العلمي، ص٤٨.

وإذا كانت هذه حدود أدب الخيال العلمي فما ثيماته؟ وما وظائفه.

٣-٢- ثيمات "Themes" أدب الخيال العلمي، ووظائفه:

ثمة خيال خرافي يتصل بالميتافيزيقيا، وثمة خيال فانتازي لا يرتبط بالواقع والعلم، وثمة خيال قصصي يرصد الحياة بعامة، ومنه الخيال العلمي الذي بات قادراً على تخيل التقنية الميكانيكية للفكرة العلمية.

وينقسم الخيال العلمي إلى نوعين: فثمة خيال علمي صعب "HardScience Fiction" يلتزم كتّابه عادة بقواعد العلم بدقة شديدة، كالكاتب جول فيرن "Jules Verne" وثمة خيال علمي ليّن "Soft Science Fiction" يهتم بالتشويق والإبداع في السياق القصصي، ولا يلتزم بقواعد العلم بصراحة، كإبداع الكاتب هربرت. ج. ويلز "H.G. Wells".

ويتخذ الخيال العلمي تصنيفات متعددة، كالخيال العلمي الاجتماعي، والخيال العلمي العسكري، والخيال العلمي الموجّه للطفل. وأهم ثيماته: فضائيون بيننا، التاريخ البديل، العوالم البديلة، تحدي الجاذبية، الانتقال الجزيئي، عوالم أخرى، مدن الغد، عالم الروبوتات ذات الذكاء الصناعي، اليوتوبيا «المدينة الفاضلة» وضدها، الإدراك الفائق للحواس، البحث عن الخلود، الأرض التي غفل عنها الزمن، الاختفاء، أوبريت الفضاء، السفر عبر الزمن، أعماق البحار والأرض....

وتدخل الثيمات التي تدور حولها قصص الخيال العلمي في ميدان توسيع الخيال لأمور علمية سواء أكانت نظريات، أم تجارب، أم تخمينات لأمور مستقبلية، فيأتي علم الفيزياء في مقدمة إمدادات أدب الخيال العلمي، ولاسيما النظرية النسبية لإينشتاين "Theory of Relativity" وذلك بالحديث عن السفر عبر الزمن رجوعاً إلى الماضي، أو ذهاباً إلى المستقبل، واختراق الفضاء عبر الثقوب الدودية، ومن ذلك رواية آلة الزمن لهربرت جورج ويلز، وهي رواية لا علاقة لها بالنظرية النسبية لإينشتاين، فقد نُشرت عام ١٨٩٥، أي قبل إعلان إينشتاين نظريته بعشر سنوات كاملة «١٩٠٥».

وثمة نظرية الكم "Quantum Theory" وتشكل مع النظرية النسبية أهم نظريات الفيزياء الحديثة، وتقدّم أفكاراً ثرية عن الانتقال الآني، والتواريخ البديلة، والأكوان المتعددة، والعوالم المتناهية في الصغر، والإنسان الآلي. ولهذه الأفكار حضور بارز في روايات الخيال العلمي كروايات الكاتب إسحق عظيموف "Issac Asimov".

وللبيولوجيا وظيفة في قصص الخيال العلمي، كالتطورات التي لحقته من الاستنساخ إلى الخلايا الجذعية مروراً بالهندسة الوراثية، ومشروع الجينوم البشري "Human Genome Project"، ويوجد حالياً مشروع البروتيوم البشري "Human Project Proteome".

ولأدب الخيال العلمي وظائف متعددة نذكر منها:

- وظيفة دعائية تدعو إلى الإفادة من منجزات العلم، وضرورة وضع إمكاناته في خدمة البشرية، ومواكبة أحدث الاكتشافات العلمية.

- وظيفة إنقاذية؛ إذ يبني الخيال العلمي موقفاً مضاداً رافضاً لمخاطر بعض الاكتشافات العلمية التي تهدد أمن العالم.

- وظيفة تنبؤية، فيطلق أدب الخيال العلمي العنان للتنبؤ بالاكتشافات التي تحلم بها البشرية؛ لذا عُرف الخيال العلمي بأنه أدب المستقبل[(١)].

ومع ذلك كله يبقى أدب الخيال العلمي واقعياً بطريقته الخاصة، فهو الفاصل بين أدب الفانتازيا والأدب العجائبي، فيوظف أدب الفانتازيا العلمية عناصر فانتازية؛ لتوسيع الرؤيا التأملية. أما الأدب العجائبي فيقطع صلته ظاهرياً بالواقع والحاضر. إنه أدب اغتراب تأملي، وهو اغتراب يفسح المجال للعودة إلى الواقع، وتحليله بناء على ما هو متخيل قصد تدارك أخطاء الحاضر في المستقبل.

---

(١) للتوسع في هذه الفكرة انظر:

محمد العبد: ٢٠٠٧، الخيال العلمي إستراتيجية سردية، مجلة فصول، عدد ٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

لكن تكوين ثقافتنا العربية تكوين إبداعي شعري أكثر من كونه تكويناً علمياً؛ لذا يُعرض كثير من النقاد عن هذا الإبداع، وكذلك الأدباء. ويضاف إلى ذلك الضوابط الاجتماعية والدينية التي تحد من حريته.

ويقع الخيال العلمي في حيرة بين نوعين من القراء، فثمة قراء الأدب السائد المعرض عن الاهتمام بما يصدر عن الخيال العلمي، وثمة قراء الخيال العلمي الذين شُغفوا بقراءة موضات الخيال العلمي التشويقية المبتعدة عن الخوض في الشؤون الاجتماعية. فلا تعرض الأعمال العلمية هموم الناس الحياتية بقدر ما تتكلم على حياة جديدة، وعوالم غريبة.

ومع أن رواية الخيال العلمي تعتمد شكل الرواية الكلاسية؛ ذلك لأن الخيال العلمي وسيلة أكثر من كونه نوعاً أدبياً يفتح آفاقاً جديدة في التخيل العلمي نجد أن السرد ليس حكائياً كالذي نقرؤه في الروايات العادية؛ لحاجة كاتب الخيال العلمي إلى الخلفية التي تؤهله لكتابة تستنبط الأفكار، وتحل الألغاز، وتمكنه من ابتكار تخيلي مستند إلى قوانين الفيزياء. إنه يعتمد على الحلم، والخيال، والنظرة التنبوئية الباحثة عن واقع أفضل في أي مكان في فضاءات الكون.

وتبنى صناعة الحلم على فروض علمية، وتخيلية مستمدة من بعض أحداث الواقع، فكيف يمتزج الأدب والعلم؟ وكيف يأخذ الأدب بعض عناصر العلم ولا يأخذ طبيعته؟ وكيف يتحقق مجاز العلم في أدب الخيال العلمي؟.

٣-٣- العلم والمجاز:

يحافظ الخيال العلمي على التوازن بين العلمي الصارم، والخيالي الخالص. فالمتضادان يتكاملان من أجل تحقيق غاية.

وثمة علاقة بين نظريات العلم والمجاز. فبنية العلم بنية مجازية استعارية، وليس له قواعد محايدة. والعلم قائم على التخيل، وبموازنة بين العلم والأدب نجد

أن كليهما يسعى إلى إدراك الجمال بطريقته، فيسعى الأدب إلى إدراك الجمال بمنطق اللغة وانزياحاتها، أما العلم فيسعى إلى الجمال بمنطق البرهان. لكن الحقيقة العلمية الرياضية تتسم بسمة لا توجد في المجاز الشعري -على سبيل المثال- فترجمة الشعر من لغة إلى لغة تهلك المجاز، أما لغة العلم فلا تتغير حين يتم ترجمتها. والشعر -في النهاية- رياضيات من نوع وجداني يفسر العالم، ويستشرف واقعاً أفضل؛ لذا نجد أن ثمة تداخلاً بين لغة البرهان، ولغة المجاز في بنية العلوم والفنون معاً. فقد تشابك المجاز بالبرهان، أليس البرهان قائماً أساساً على المجاز وفرضياته؟ ففي رواية الخيال العلمي تداخل المجاز بالبرهان، وتمازج الحقيقي بالخيالي والافتراضي، ويعني هذا أننا في عصر رواية الخيال العلمي نعيش بالمجاز، لا بالتفكير العلمي الصارم.

إن ثمة علاقات جمالية ومعرفية متداخلة بين الشعر والعلم، وثمة بلاغة في العلوم تقابل بلاغة الأدب، فقد صار المجاز القاسم المشترك لطريقة التفكير في العلم والأدب، فالعالم يفكّر بالمجاز مع أن النظرة الأولى توضح عمق الهوة بينهما؛ إذ يطلب العلم المعرفة عن طريق الحواس، ولا يقتنع إلا بما يقدمه المنطق وما يستنتجه، وتكمن الحقيقة في العلم المحسوس الذي يُرى، ويُلمَس. أما الأدب فيُرى ويُلمَس بعين قلبه، لا بعين الحقيقة. لكن العلم قائم على شيء خفي لا يدرك بل يُستنتج مجازاً، فقد فسّر نيوتن جاذبية الأرض للتفاحة، فثمة تفاحة، وثمة أرض تنجذب إليها، ولكن لا يوجد ارتباط مادي بين الأرض والتفاحة، فكيف شدّتها الأرض؟ لقد اكتشف نيوتن أن ثمة عاملاً خفياً لا يُدرك بالحواس، هو الجاذبية الأرضية التي عُدّت سحراً علمياً، وسراً من الأسرار الخفية في نظام الكون، فبين الشيء ومعرفة جوهره في العلم أمر خفي، والخيال هو الذي يكتشف هذا الأمر. والخيال - تبعاً لذلك - هو الذي يصنع العلوم.

ويعمل الأدباء على توسيع آفاق الخيال، وتجديدها، وكذلك العلماء. فكل ابتكار علمي مسبوق بنمط من الأخيلة، ووراء كل معرفة خيال؛ لذا يجب أن

يكون هنالك اهتمام أكبر بخيال مبدعي الخيال العلمي. ويتعدى الجمع بين الخيال والعلم التشويق والمتعة إلى الخيال الكشفي، ورؤية الواقع بأطر مجازية استعارية فالخيال خَلق، له حدود جمالية، ومعرفية، وموضوعية قادرة على استبصار فكري للواقع، وإحداث تغييرات فيه. مع إدراكنا أن الخيال شيء، والوهم شيء مختلف تماماً.

ولا نرى ضيراً في إدخال المجاز والخيال والذاتية في الحد العلمي للمعرفة، فيغدو سؤال الجهل حداً للمعرفة، لا سؤال علم.

لقد كان الشعر عند العرب مصدراً للعلم فـ«الشعر علم قوم ليس لهم علم سواه» ونستطيع أن نسحب هذه المقولة على الإبداع الحالي، فالنص الأدبي نص خلاق على المستويات المعرفية والجمالية والمادية، وليس علاقات لغوية هدفها الإمتاع، والتأثير فقط. فالأدب نسغ العلوم، ينفتح على الفكر والعلم والفلسفة والتقاليد الجمالية، ويتسم بالقدرة على قراءة الواقع، واستشراف واقع آخر بالخيال.

وقد تقاربت المسافة في عصرنا بين العلمي والأدبي، وانهارت الحدود الثنائية، وظهرت فكرة تداخل أجناس أدبية وغير أدبية. إننا نعيش في عصرنا بمجاز الأدب ومجاز العلم، وتصوراتنا عن المادة، والروح، والطاقة، والكواكب، والمشاعر تصورات متداخلة.

يتعين على ما سبق أن العلم والأدب يصلان إلى حقائق فعلية، لكن العلم يعبر عنها على وفق أسس عقلية واضحة، ويؤدي الخيال وظيفة تأسيسية في هذا الإدراك العلمي أو الجمالي.

العلم -إذن- إدراك عقلي، والأدب إدراك انفعالي خيالي، العلم يفهم الواقع كما هو موجود بالمجاز، والأدب يفهم الواقع كما يريد له أن يكون موجوداً بالمجاز. فثمة علاقات بين الطرفين تتمثل في التخييل والشعور الجمالي والإلهام

أو الوحي، فأدب الخيال العلمي نوع أدبي يقدّم معرفة علمية راقية تدفع إلى التأمل والتفكير.

يرى جوناثان كولر "J. Culler" أن الأدبية تحتاج إلى صرف الهمة إليها على الرغم من أنها قد توحي ظاهرياً بعدم أهميتها، ويدعو إلى إعادة دراسة المسائل النظرية بحجة اكتشاف الأدبية في الظواهر والنصوص غير الأدبية، وتأكيد أن الخصوصيات التي كانت تقام عليها صفة الأدبية صارت مرتبطة بخطابات وممارسات غير أدبية(١).

ويؤكد هذا الكلام الارتباط بين العناصر الأدبية وغير الأدبية، فالأدب مفهوم خيالي مضاد للحقيقة المطلقة. لكن الخيال ليس نقيضاً للواقع، بل يقدّم فهماً خاصاً له، وإشارات تحيل عليه، فينفتح الأدب على خطابات غير أدبية، وهو يحمل دلالات متعددة سواء توسل بالعلم أو بغيره، يوحي برموزه، ويخبر عن شيء ما، فيجعله كياناً وجودياً عقلانياً(٢).

فلا يوجد منهج خاص بالأدبية، ففي أدب الخيال العلمي تخضع لغة الأدب إلى منطق العلم.

والحديث عن علاقة العلم بالخيال اعتراف ضمني بعلاقة العلم بالأدب، فالخيال واسطة العقد بينهما. فالعلاقة بين الخيال والأدب علاقة جوهرية، لكن العلاقة بين الخيال والعلم أشد تعقيداً، فيسعى الأدب إلى الوصول إلى حقائق بالخيال، ويتسلح كاتب الخيال العلمي بثقافة تمكّنه من البرهنة عن صحة ما يتحدث عنه، فيفكك العناصر، ويعيد تركيبها بالخيال للوصول إلى نتيجة، أو اكتشاف. أما في

---

(١) جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص٣٨.

(٢) يقول تيري إيغلتون "T. Eagleton" بعض النصوص تولد أدبية، وبعضها يحقق الأدبية، وبعضها تضفى الأدبية عليه إضفاء. انظر:
تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ص٢٣

الأدب فالمرجع متخيّل، والخيال عنصر من الأدب، لا الأدب كله؛ لأن الأدب مزيج الخيال، وظلال الواقع، والعاطفة، والفكر، واللاشعور[١].

وليس الخيال حكراً على الأدب وحده، فالفرضيات المقدّمة علمياً منبعها الخيال، وللأدب طابع شمولي قادر على إثارة القضايا المتصلة بالعالم الخارجي مع احتفاظه بقيمه، وخصائصه؛ ذلك لأن البناء الأدبي جمالي من جهة، ويعتمد التركيب والبرهان والقياس من جهة أخرى[٢].

ويوظف الأدب المعرفة العلمية، وعينية ابن سينا مثال للجمع بين العلم والفلسفة. العالم شأنه شأن الأديب صاحب خيال، وقد وصلنا إلى الحقائق العلمية الحالية بالخيال. فقد كان الخيال الأسطوري المعبّر للشعوب القديمة لمناقشة قضايا فكرية، وحين يوظف أديب الخيال العلمي الخيال يستخدمه ليوقد توهج التفكير العقلي؛ لذا يطور المعارف العلمية[٣].

---

(١) يرى إيمانويل فريس وبرنار مورايس أن هدف العلم البحث عن الحقيقة المتجسدة في الواقع المباشر، ووظيفة الأدب البحث عن الجمال في العالم الخارجي، والعالم النفسي على السواء. انظر:

إيمانويل فريس وبرنار مورايس، قضايا أدبية عامة- آفاق جديدة في نظرية الأدب، ص٦٣-٦٤.

(٢) يرى أرسطو أن الشعر ليس أدنى درجة من العلوم، إنه يكمل عجز الطبيعة، ونقصها. وهو أيضاً أداة تحقيق التجانس بين أجزائها المتناقضة. ويتحقق هذا التجانس حتى فيما يتعلق بعواطف النفس المتعارضة، فيتفق -تبعاً لذلك- مع العلم في التطلع إلى غاية واحدة، وهي توازن النفس بدلاً من الاضطراب الذي يسمها عند تلقي الشعر حسب أفلاطون.

ماكس بايم، العلم والشعر، ضمن كتاب جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة، ص١١٦.

(٣) يرى دولف رايسر أن الخيال لا يخمد حيث يقوى وهج العقل، أو يخمد التفكير العقلي حيث يتربص خيال الأديب، وصار العلماء يستعينون بالخيال للبرهنة على صحة ملاحظاتهم وقوانينهم، ولتعليل الظواهر الطبيعية وتوضيحها.

دولف رايسر، بين الفن والعلم، ص ن.

الخيال والإلهام موجودان في العلم والأدب، والخيال أداة نقل الواقع، وتجاوزه، حاضر في الإبداع بأجناسه وأنواعه الأدبية وغير الأدبية. إنه السبيل لاكتشاف حقائق علمية، وبذلك تتزين الفكرة العلمية بحلية أدبية، فلا تخضع الفكرة العقلية للشعور العاطفي، بل يستغل الأديب إمكاناته العقلية؛ ليناقش قضايا كبرى يقصر العقل وحده، أو العاطفة وحدها عن الوصول إليها.

٣-٣-١- لغة العلم ولغة المجاز:

تؤدي لغة المجاز وظيفة جمالية، فتُستعمل الكلمات لذاتها، وفي ذاتها، وتتحول مدلولات الكلمات القديمة التي تحيل على مرجعيات خارجية لتحل محلها دوال بمدلولات جديدة. فمن وجهة نظر الشكلانيين الروس اللغة في النص الأدبي تدل على نفسها، وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل مكانه(١).

وقد حدد جان كوهن "J. Cohen" اللغة العلمية بدرجة الصفر في الأسلوب انطلاقاً من مبدأ الانزياح اللغوي، فدرجة الصفر هي الدرجة التي يغيب فيها أي مظهر من مظاهر الانزياح، ولكنها غير موجودة تطبيقياً. فحتى لغة العلماء لا تخلو من بصمة من بصمات الانزياح، ولكنها تحقق الحد الأدنى منها(٢).

ويجمع أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية. فكثير من الحقائق شعورية، تتجاوز المنطق العقلي إلى الشعور، ولا تشير إلى مرجع علمي حقيقي؛ لذا هي مجازية(٣).

---

(١) ر.جاكبسون، القيمة المهيمنة، ضمن كتاب مجموعة من الكتاب الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص٨٣.

(٢) جان كوهن، النظرية الشعرية -بناء لغة الشعر - اللغة العليا، ص٤٤.

(٣) يقول رولان بارت إن هناك أولاً محتوى الرسالة العلمية الذي هو كل شيء، ثم هنالك ثانياً الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المحتوى، الذي هو لا شيء.
رولان بارت، العلم إزاء الأدب، ضمن كتاب ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص١٤٧.

إن الخيال رابط بين العلم والأدب، ويختلف المعجم اللغوي في الصور العلمية عن الخيال الأدبي ذي المحمول العاطفي، ويتقلص هذا الفارق في أدب الخيال العلمي. فالمتخيل العلمي خاضع لتأثيرات أدبية، والمتخيل الأدبي محصور بتفصيل جوانب الفكرة العلمية، فتتداخل الروافد العلمية والأدبية. ويعني هذا الكلام وجود شعرية خاصة ناجمة عن تداخل العلم والأدب، تتجلى في المنطقة الوسطى المترددة بين درجة الصفر ودرجة الشعرية العليا. فكيف تجلت شعرية أدب الخيال العلمي؟ وما ركائز هذه الشعرية؟

المصادر والمراجع

- إيغلتون، تيري: ١٩٩٥، نظرية الأدب، ترجمة: د. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- إيفاشيفا، فالنتينا: ١٩٨٥، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بارت، رولان: ١٩٩٦، العلم إزاء الأدب، ضمن كتاب ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، مصر.
- بايم، ماكس: ١٩٧٥، العلم والشعر، ضمن كتاب جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة، دار الأقلام، بغداد.
- جاكبسون، رولان: ١٩٨٢، القيمة المهيمنة، ضمن كتاب مجموعة من الكتاب الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ط١، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
- جن، جيمس: ١٩٩٦، مسيرة أدب الخيال العلمي من هـ. ج. ويلز إلى روبرت هيلين، ضمن كتاب روبرت سكولز وآخرين، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة: حسين شكري، الهيئة العامة المصرية للكتاب.
- رايسر، دولف: ١٩٨٦، بين الفن والعلم، ترجمة: سلمان داود الواسطي، دار المأمون للترجمة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- زكريا، فؤاد: ١٩٧٨، التفكير العلمي، عالم المعرفة، عدد مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- زيان، عبد السلام: ٢٠١٠، لوقيانوس فيلسوف الشام والشرق، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة.

- الشماس، عيسى: ٢٠٠٨، الندوة الأولى لكتاب الخيال العلمي في الوطن العربي، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٤.
- العبد، محمد: ٢٠٠٧، الخيال العلمي استراتيجية سردية، مجلة فصول، عدد ٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عمران، طالب: ٢٠٠٣، الأزمان المظلمة، ط١، دار الفكر المعاصر، دمشق.
- قاسم، محمود: ٢٠٠٦، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القزويني: ١٩٧٨، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط١، تحقيق: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- إيمانويل فريس، إيمانويل، موريس، برنار: ٢٠٠٤، قضايا أدبية عامة- آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: لطفي زيتوني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فبراير، الكويت.
- كولر، جوناثان: ٢٠٠٣، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- كوهن، جان: ٢٠٠٢، النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر - اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة.
- لوقيانوس السمسياطي: ١٩٨٩، محاورات لوقيانوس السمسياطي الكاتب السوري الساخر، نقلها عن الفرنسية سعد صائب، ط١، دار طلاس، دمشق.
- المبارك، عدنان، أدب الخيال العلمي تجسيد لأحلام الإنسان، موقع القصة العراقية، www.iraqstory.com
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين : ٢٠٠٥، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط١، راجعه كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ٤ج.

المراجع الأجنبية

- Planets, and wonders created by science and advanced technology / - Lisa Tuttle: Fantasy and Science Fiction, second edition, A&C Black, London, 2005 .
- Robinson, Kim Stanley: Notes for an Essay on Cecelia Holland. Foundation (UK), -
- Summer 1987
-Amis kingsley: Starting point, in Mark Rose: Science Fiction a Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976
- Miguel el Barcelo paradojas II, ciencia en la Ciencia Ficcion Ed Equipo, Sirius, Madrid-

الفصل الثاني

شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي

«مَن منا لم يحلم يوماً بمعجزة النثر الشعري،
نثر يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية، طبعاً غير متصلّب،
لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموّج الأحلام، ورجفات الوعي»

بودلير

١ - مقدّمة:

حين تصبح اللغة أكثر قابلية للتأويل تغدو لغة شعرية، ولا يندرج الخيال العلمي تحت نوع أدبي محدد، بل يشير إلى نمط من التحليل الثقافي، فينطوي هذا النوع الأدبي المستقبلي على وظيفة ثقافية، فهو الصورة المقروءة للأفكار، ينطلق من فرضية أدبية خيالية، ويطورها إلى فرضية علمية قابلة للتطور، فيصور العلم في نوع أدبي قائم على الغموض والأسرار.

ويثير الحديث عن شعرية الكتابة في أدب الخيال العلمي جملة أسئلة منها: ما المواضع التي ينزل فيها أدب الخيال العلمي إلى درجة الصفر في الكتابة، وما المواضع التي يرتقي فيها عن هذه الدرجة؟ وإلى أي مدى تسهم هذه العملية في إيجاد

شعرية خاصة؟ وأي أنوع أدبي قادر على مواجهة العالم الحديث؟ وما مدى المسافة بين العلم، والأدب في أدب الخيال العلمي؟ وهل نستطيع في حديثنا عن التقارب أن نتحدث عن شعرية خاصة بأدب الخيال العلمي؟

٢ - شعرية الكتابة:

٢-١ - الشعرية وسؤال النوع الأدبي:

تعرَّض أدب الخيال العلمي شأنه شأن الأنواع الأدبية الجديدة للكثير من النقد، فاتُّهم بضعف الحبكة، وسطحية الشخصيات، وهلهلة البناء الفني... ولا نبرّئ أدب الخيال العلمي من بعض التهم، لكنه أدب جديد قائم على جمع المتضادين جمعاً يؤدي إلى تكاملهما. وهو أدب لم ينشأ من عدم، بل له جذور تم تطويرها تبعاً لمقتضيات العصر التي فرضت نقل التأثيرات العلمية إلى ميدان الأدب، وتبعاً لأحداثه من حروب وكوارث وغيرهما، فكان أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا بامتياز في وقت عمّت فيه الاكتشافات التي دفعت إلى مزيد من الخيال فيما يتعلق بشكل الحياة المستقبلية.

وقد أفرز كل عصر أدباً، أو أسهم في ميلاد بعض الأنواع الأدبية، فكل نوع أدبي يمثل عصره(١).

ويتعين على ما سبق أن أدب الخيال العلمي ابن عصره. فالنوع الأدبي، ولاسيما الروائي السردي مسألة ثقافية ذات علاقة بوضع المجتمع، ونوعية التفكير والإدراك. ويعمل أدب الخيال العلمي على سؤال النوع الأدبي بسؤال التخييل.

---

(١) أفرز العصر القبلي -على سبيل المثال- الحكايات الشعبية، وأفرزت المدنية الملاحم، وأفرزت العصور الدينية الدراما الورعة لتفسير العقيدة، وأفرزت العصور القومية القصص الخيالي. انظر:

جيمس جن، مسيرة الخيال العلمي من ج.هـ. ويلز إلى روبرت هيلين، ضمن كتاب روبرت سكولز وآخرين، آفاق أدب الخيال العلمي، ص٤٨-٤٩.

٢-٢- شعرية العلم:

يعدّ مصطلح الشعرية وليد تداخل الأجناس الأدبية، ويتلخص في طريقة استعمال اللغة، والسمات الأسلوبية، والبنيات الداخلية. وبذلك تكون اللغة وسيلة جمالية للتأثير في المتلقي. فالشعرية أسلوبية النوع، أو علم الأسلوب الشعري - على حد تعبير جان كوهن "J. Cohen"[(١)].

وهي القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته.. وتُعنى بالخصائص المجردة التي تصنع الفرادة؛ فرادة العمل الأدبي؛ أي الأدبية[(٢)].

فالوظيفة الجمالية هي المهمة في الشعرية، وقد انشغل النقد البنيوي بمصطلح الشعرية بدلاً من مصطلح الأدبية. والشعرية لديهم أوسع من الأدبية، فالأدبية موضوع للأولى، لا علم قائم في ذاته، فتبحث الأدبية في أدبية الأدب، وتدرس الشعرية مكامن شعرية الخطاب الأدبي، فثمة تداخل بين سردية النثر وشعرية الشعر؛ لذا جمع جان كوهن في مصطلح الشعرية بين الملامح الأدبية في الشعر والنثر[(٣)].

الشعرية - بناء على ما سبق- مغامرة لغوية، في اللغة، ومعها، تقوم على مبدأ الغرائبية والعجائبية من جهة، والتضاد والانزياح والمفارقة وفجوة التوتر من جهة أخرى[(٤)].

---

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١٥-١٦.

(٢) تودوروف، الشعرية، ص٢٣.

(٣) جان كوهن، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر - اللغة العليا)، ص٢٩.

(٤) يقول أرسطو: إن كثيراً من الصيغ الشعرية التي توافرت في الخطابة مكّنتها من التأثير أكثر، مثل التمويه الذي يدركه السامع فيما بعد، وتكرار الألفاظ المجازية، والاستعارة المقبولة، والتقابل والطباق والأمثال وصيغ المبالغة. أما الوزن فليس من باب الخطبة، ويجب أن يبتعد عنه: انظر:
أرسطوطاليس، فن الخطابة، ص٢٢٦.

فغاية الشعرية الابتعاد عن السطحية والمباشرة في تقديم المعنى للمتلقي، وتوسيع الدلالة. وإذا صح افتراضنا أن أدب الخيال العلمي يتجه نحو شعرية العلم فإننا نجد أن الكتابة تتدرج في بلاغة جديدة تقوم على الانعتاق من الالتزام بأية قواعد كتابية، أو لغوية سابقة، فينفسح المقام لتداخل خطابي أجناسي[١] فثمة عوالم تقوم على التعدد، والاختلاف، تنتج شعريتها الخاصة ذات الصبغة التعددية، يمتزج فيها الشعري بالسياسي والقيمي والمعرفي داخل الحكائي. ويوظف كاتب الخيال العلمي الرمزي، والاستعاري لدوال وخطابات تكشف عن واقع مأساوي يتم السعي إلى تغييره بالحلم، ومجاز العلم.

ويعوّض كاتب الخيال العلمي عن فقر الواقع بحلم شعري، لا حدود تقيده، يتفوق على الحلم الواقعي في سباحته في الخيال.

٣- ركائز الشعرية في أدب الخيال العلمي:

٣-١- البعد العجائبي:

الأدب العجائبي[٢] وأدب الخيال العلمي طرفان متضادان. لكن هذا التضاد يؤدي إلى التكامل، فيحتاج أدب الخيال العلمي إلى فاعلية التخييل،

---

(١) يرى جيرار جينيت "J.Genette" أن النص ليس موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص٥،٩٤.

(٢) ثمة فرق بين العجائبي والعجيب، يرى تودوروف "Todorov" أنه إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة لها من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب. انظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٥٧ وثمة خلط كبير لدى النقاد بين المصطلحين، فتقتضي العجائبية التردد، والحيرة، ولا تعني أن الشيء مستحيل الوقوع. أما الغرائبية فيرى تودوروف أن الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. ثمة سرد الأحداث يمكن بالتمام أن تفسر قوانين العقل لكنها على هذا النحو أو على نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة. مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٦٠.

وإلى هذه القوة المضادة للمنطق التي تنبعث من الجانب المظلم غير الواعي. لكن أدب الخيال العلمي يتجاوز شطط عجائبية الخيال، وشطط تقريرية العلم.

ويربط الأدب العجائبي القدرة على التخييل بما هو غيبي، ويتشبث بالأحلام التي تحرر الخيال من قيود العقل تمهيداً لخلق المفارقات، والسخرية من الأمور المألوفة الواقعية[١].

يرى جان غانتينيو[٢] أن الرعب غاية الأدب العجائبي، ويعوضه في أدب الخيال العلمي عنصر المفاجأة والإدهاش. والقيم التي يستند إليها المرعب قيم مستنكرة مرفوضة، لا يتبعها اعتقاد المتلقي بها، وتصديقها؛ لأنها غير محتملة بالمرة، ولا واردة التحقق في أي وقت.

لكن أدب الخيال العلمي يجمع بين العجائبية والغرائبية، وقد يحقق المستقبل أفكاره، وقد لا يحققها. ويجمع هذا الأدب بين الخيال الجامح الذي تبنى عليه العجائبية التي لا تربطها بالمعقول صلة. فهو لا يبقى ثابتاً عند حدود الواقع المعلوم، ويختلف عن الأدب العجائبي في استخدام درجة الخيال؛ لأنه يربط نفسه بحقائق علمية مع إدراكنا أن الأديب يلجأ إلى العجائبية ليعبر عن هموم واقعية، فهو واقعي بطريقته.

ويخدم حضور الخطاب العجائبي بجانب الخطاب العلمي والسياسي والإيديولوجي.. في أدب الخيال العلمي السرد، ويُحدث التوتر، وينظم الحبكة، ويطورها، ويسهم في تصوير عالم غريب لا وجود له في الحقيقة خارج اللغة، وتغدو هذه النصوص واقعية بأدوات فنية تبدو غير واقعية، فيتمرد العجائبي على قوانين الواقع، وهو يقع في منطقة وسطى بين العجيب والغريب. فالأول يرتبط بالماضي، والثاني يرتبط المستقبل. فالعجيب -حسب تودوروف- يطابق

---

(١) للتوسّع انظر: بو جمعة بو بعيو، الأدب العجائبي الوظيفة والمفهوم، ص١٤.
(٢) جان غانتينو، أدب الخيال العلمي، ص١٤٧.

ظاهرة مجهولة لم تُر بعد، وآنية؛ أي إنه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب؛ إذ يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة إلى تجربة موجودة قبلاً، ومن ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لا يمكن أن ينهض بداءة إلا في الحاضر[١].

يعني الكلام السابق أن العجائبي يقوم أساساً على تردد القارئ المتوحد بالشخصية الرئيسة أمام طبيعة حدث غريب. ويتعين على ذلك أن شعرية العجائبي هي شعرية الوهم، ويترك التعجيب أثراً إيجابياً في المتلقي، فالمتعجب منه يثير الدهشة والإعجاب؛ لخروجه عن المألوف، وقد يكون الحدث مستهجَناً لغرابته، وشذوذه، وقد يرتفع التعجيب إلى ذرا العجائبية.

شعرية العجائبي -إذن- شعرية الوهم، ويقوم الخيال العلمي على إيهام المتلقي أنه علمي وحقيقي، ويقدم الخطاب العجائبي حلولاً لإيهام الناس بتصديقها، وبتصديق سيرورة الأحداث الواقعية، فيعتمد أدب الخيال العلمي على العجائبي وسيلة، لا غاية[٢].

ويفترض أن يستند أدب الخيال العلمي إلى معطيات العلوم النظرية والتطبيقية، فهو خيال مرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقاً في حديثه عن العوالم الموازية، وارتياد الكواكب، وحروب سكان المجرات النائية. لكن ثمة تقاطعاً بين العلم والعجائبيات لدرجة تبدو فيها رواية الخيال العلمي مستندة إلى العجائبيات أكثر مما تستند إلى العلم.

---

(١) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٩٦.

(٢) يرى د. فؤاد زكريا أن التفكير الخرافي والتفكير العلمي يسعيان إلى تفسير الظواهر التي تحيط بالإنسان بهدف التحكم بها، وضبطها، ويؤدي هذا إلى إزالة حال القلق والتوتر التي تنجم عن الغموض.

انظر: فؤاد زكريا، التفكير العلمي، ص٤٦.

ويعدّ أدب الخيال العلمي استمراراً لنظريات العلماء فـ«ديفيد براين، وكاترين أزارو، وشارلز شيفيلد...» علماء يتوسلون بأدب الخيال العلمي؛ ليواصلوا ما تم التوصل إليه من نظريات؛ ليتجنبوا صرامة الأبحاث العلمية.

وينجم عن ذلك أن أدب الخيال العلمي من المفترض أن يكون اختباراً لنظرية، وقدرة استكشافية، فيلتقي العلم الأدبَ في مقاربة الواقع، واستشراف المستقبل، وهو ما يفعله الكتاب الغربيون. فالعلم وأدب الخيال العلمي يتوازيان في التطور، ويفيد كل منهما من الآخر؛ إذ يأتي العلم بنظرية لتفسير العالم، فيتلقفها أدب الخيال العلمي؛ ليبني عليها، ويتجاوز الواقع بالخيال، فينطلق من العلم، ويعود إليه.

إن أدب الخيال العلمي يرى الحاضر بعيون مستقبلية، فيظل الخيال مركز الانطلاق إلى المناطق المجهولة التي يفتحها العلم.

وتتقاطع العجائبية مع الخيال العلمي في الأسلوب والمضمون حيث تكون الحكاية في المستقبل، أو في عالم آخر؛ إذ نجد ما وراء الطبيعة، وغيرها[١].

ويلجأ كاتب أدب الخيال العلمي إلى العجائبية؛ للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلاقة بين الذات والآخر، الواقع، واللا واقع، فتتخذ رواية الخيال العلمي من العجائبية ثيمة أساسية خلاف الرواية العادية، فيتجه الخطاب العجائبي من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، فيرفع شعرية الرواية، ويحقق مجاز العلم.

---

(١) تحدث كثير من النقاد عن علاقة الخيال العلمي باليوبتوبيا والفانتازيا. انظر على سبيل المثال:

روبرت سكرنوا وآخرون: ١٩٩٦، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة: حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

وتتضافر العجائبية مع فاعلية التضاد؛ لتحقيق شعرية خاصة لرواية الخيال العلمي؛ إذ إن اجتماع الضدين: العلم، والأدب يحدث فجوة توتر تعدّ شرطاً أساسياً للشعرية.

٣-٢- مسافة التوتر:

حين نتعمق في شعرية الكتابة المندرجة في أدب الخيال العلمي نجد أنها تقوم على أساس التقابل والتضاد، فتعبر عن التوتر الحاد بين الماضي والحاضر، أو المستقبل، الموجود والمأمول، الأحوال النفسية المتأزمة. فالتضاد تضاد قضايا إنسانية وجودية، تضاد أبعاد مشحونة بالهم الإنساني والسياسي، فالشخصية في هذا الأدب مترعة بهموم الذات والآخر، تألف صيغة الحلم في تركيب مناف للمنطق العام، ومساير لمنطق شاعري.

ويدين أدب الخيال العلمي واقعاً غير قادر على إشباع متطلبات الإنسان وطبيعة الحياة الجديدة؛ لذا يكون الاغتراب والقلق في هذا الأدب، فتكمن قيمته في تفجير جدلية الذات / الموضوع، ومفارقات الزمن، والكون.

وبناء على ذلك تقوم الرواية على صور مؤتلفة مختلفة. والشعرية هنا ليست شعرية مفردة، أو جملة بقدر ما هي شعرية رؤيا مفارقة للرؤية، شعرية تضاد نتيجة التوتر والصراع بين نزعتي الخير والشر. فالتضاد موقف فكري يتجاوز إطار الجمع بين لفظين متضادين، وتشترك روايات الخيال العلمي في جدلية الخير / الشر. ويعدّ بروز المتضادات دليلاً على الرغبة في تجاوز الواقع، ورفضه، والرغبة في تحقيق واقع أفضل، أو السقوط في التشاؤم.

إن العلاقة بين العلم والأدب ليست علاقة نفي سلبي، ولا تضاد مطلق، بل هي علاقة توسط وتناغم وتكامل وإخصاب، تكشف دراستها عن التركيب الضدي لرواية الخيال العلمي، والجدلية التي تتخللها.

إن ثمة مسافة توتر بين طرفي الثنائية هي منجم شعرية النص الأدبي[١] فثمة منطقة وسطى بين طرفي الثنائية. والتعارض بين اللغة الأدبية ذات السمة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والعالم الواقعي يوجد فجوة، وأفق انتظار. والفجوة مظهر من مظاهر الشعرية، فثمة مسافة جمالية بين الطرفين، ومسافة جمالية بين النص والمتلقي توجدان أفق انتظار، ومسافة توتر هي نتيجة الفجوة التي تكسر أفق التوقعات[٢].

وتظهر هذه المسافة في التضاد اللغوي والرؤيوي والفرق بين البنية السطحية والبنية العميقة؛ أي بين الرؤية والرؤيا، كما تظهر في ثنائيات الحضور/ الغياب، وفي الرفض ومحاولات تغيير العالم، والموقف الفكري الذي بني الخيال العلمي على أساسه.

وتتحقق مسافة التوتر على المستوى الرؤيوي الذي يتناول المواقف الإيديولوجية والشعورية، ويتحقق في البنية اللغوية. إن مسافة التوتر تُظهِر بمعنى آخر شعرية العلم، ولا شعرية الأدب.

---

(١) مثّل كلود ليفي شتراوس لهذه العملية بالإشارات الضوئية، فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر تتيح مسافة للذهن البشري؛ ليتهيّأ، والفعل البشري هو الذي يختارها. انظر: إدموند ليتش، كلود ليفي شتراوس- دراسة فكرية، ص٢٥.

(٢) يعرّف د. كمال أبو ديب مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز "Code" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين. فهي: علاقات تقدَّم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، ولكنها علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس، أو اللا طبيعية؛ أي إن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدّم فيه تُطرح في صيغة المتجانس. انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص٢١.

إن الانزياح باللغة العلمية إلى مستوى الشعرية يوجِد مسافة توتر؛ ذلك لأن الكلمات تخرج عن طبيعتها القاموسية. فالجمع بين الخطابين العلمي والأدبي في رواية الخيال العلمي يوجِد هذه المسافة. فهما ضدّان، لا نقيضان[١].

ووجود هذين الطرفين في فضاء من العلاقات يوسع أفق الشعرية، ويخرج بها من هذا الإطار اللساني الضيق، وتمتلك اللغة في أدب الخيال العلمي القدرة على الانتقال من العالم المادي إلى العالم الفضائي؛ لتحلق في أجواء الخيال، وتهبط إلى عوالم الظلام، وتصل شعريةُ اللغة إلى التقابل الحاد بين الطرفين اللذين يمثلان ثقافتين متباعدتين. فالأمان، والخطر جوهر الصراع في رواية الخيال العلمي.

وتحمل هذه اللغة بصمات رومانسية، فلبعض الشخصيات والأمكنة عالمها الباطن. وقد وُجِّه نقد إلى لغة أدب الخيال العلمي، فيرى د. ي. هينجر أن أغلب ما يكتب في ميدان القصة العلمية لا يرضي الذوق الفني الناضج[٢] لكننا لا نستطيع أن نعامل لغة الخيال العلمي كما نعامل اللغة الأدبية العليا.

ولا ينطبق على الشعري والنثري ما ينطبق على الشعر والنثر، فبين الكلام العادي والنص الأدبي منطقة وسطى يترجم الفكر فيها إلى شعور، وتتحرك اللغة على مستويين: مستوى معجمي مألوف، ومستوى منزاح بطاقاته الإيحائية، ويتضافر المستويان لإنتاج المعنى في الأدب.

---

(١) نفرّق بين علاقة التضاد وعلاقة التناقض، فالعلاقة بين المتضادين علاقة توازٍ، في حين أن العلاقة بين المتناقضين علاقة نفي.

(٢) القصة العلمية الحديثة إلى أين؟، ص٧٧.

ويرى د. قاسم قاسم أن لغة الخيال العلمي بشكل خاص هي لغة تقريرية ومباشرة في أحيان كثيرة. وهذه الصفة لا تُعدّ عيباً فنياً في أدب الخيال العلمي.

قاسم قاسم، الخيال العلمي في أسئلة وأجوبة، ص٥١.

وليس من الشعرية في شيء الحديث عن عوالم الحياة في باطن الأرض، أو غيرها من الكواكب، أو أعماق المحيطات، فهذه يتساوى فيها كتّاب الخيال العلمي. بل المهم التكوينات النصية التي تقدّم الإنتاج الدلالي في إطار رواية تشتمل على لوحة متكاملة. وهذا ما يدعونا إلى الحديث عن النسق اللغوي في أدب الخيال العلمي.

٣-٣- شعرية النسق اللغوي والبعد الدرامي:

تبرز الخاصية الإيحائية في السياق السردي معبّرة عن عنف الواقع، وتقدّم واقعاً جديداً قد يكون فيه خلاص، وقد يكون تشاؤمياً، فيكون لردّ فعل القارئ دور كبير ليصل الخطاب إلى ما يمكن تسميته القارئ المثالي. فيجتهد أدباء الخيال العلمي؛ ليبدعوا كلاماً قادراً على الإيحاء بتشعباته، وتشعبات الفكر والشعور، فتتعايش الثنائيات جنباً إلى جنب، ولا فعالية لواحدة في غياب الأخرى، فتصنع الدهشة والابتكار.

وتتسم هذه اللغة بأنها حافلة بحالات وجدانية، وملونة بأخيلة[١] وتحتوي الرواية الفنون الأدبية وغير الأدبية، فحين تنحاز اللغة الشعرية بانزياحاتها، ودلالاتها الصوتية تنحاز إلى اللا معقولية في الخطاب.

ويكون النسق اللغوي مفارِقاً في أدب الخيال العلمي، فيفارق الخطاب العلمي الواقع بالعجائبي، وتفارق العجائبية المألوف؛ لترصد أغراضاً اجتماعية، إيديولوجية بطريقة تلميحية، فهي تنتقد المعقول، وتجعل القارئ أمام مستويين من القراءة: مستوى ظاهر، ومستوى مستكشف يتضمن معنى المفارقة، فينتقل العجائبي من الواقعي إلى الخيال؛ لتأكيد المفارقة، وإبراز التضاد، ويمتزج الواقع باللا واقع، ويتصادم الضدان في ثنائية سلب/ إيجاب.

---

(١) يرى باختين أن عبقرية اللغة تكون بخلق كيان فني وموحد متكامل من موادّ متنوعة ومتنافرة وغريبة. انظر: شعرية دستويفسكي، ص٢٢.

إن المفارقة بين الحياة على الأرض والكواكب الأخرى تفجر طاقات إيحائية متتابعة، فنحن أمام بنية تقابلية تفجر الشعرية، وتتجاوز لغة المفارقة في إطارها المعجمي، فما يشد المتلقي التعبير بالمفارقة حين يتم الانحراف عن الشكل النمطي إلى شكل غني وخصب.

والزمن الذي تتداخل أبعاده، وتتلاشى حدوده يصبح زمناً شعرياً، يلتقي الصباحُ فيه المساءَ، وتتسارع السنون، وتحلّق المعاني في فضاء شعري له خصوصية تفارق الواقع الداخلي والخارجي، وسيلته الطاقة التخييلية الخلاقة، فالزمن في أدب الخيال العلمي من الظواهر التي أصابها التحول شعرياً، فخرج من دلالته المعهودة في الأدب بخصوصياتها إلى دلالة غير مألوفة.

ويمثل النسق اللغوي مكاناً جاذباً يتناصّ فيه البصري بالمتخيل، والمرئي باللا مرئي، بين الزمن المحدود واللا محدود، وتولّد المسافة بين الطرفين المتضادين مسافة توتر شعرية، ويتولد النص من هذه المسافة.

وهو نص رؤيا، ينبني على ثنائية انفصال / اتصال: انفصال؛ أي انعتاق، وخروج إلى الفضاء، واكتشاف المجهول تأسيساً للحياة، وكشفاً للباطن. واتصال بمجتمع اليوتوبيا، الفضيلة، الحلم. إنها شعرية مستديرة، تنتهي من حيث تبدأ، وتتقدم في جدل عناصرها الداخلية، لا خارجها. فثمة جدل، وثمة غنائية شفيفة.

وتتمثل شعرية الرؤيا في إمكان تحقق الغد. فالغد طموح الفعل الإنساني، وهو خصب قياساً إلى الحاضر الفقير - في كثير من روايات الخيال العلمي- فالغد ولادة الحاضر، والولادة نفي للفناء، فعل نمو يقوم على التجسيد الكامل لفعل الولادة.

وتتخذ رواية الخيال العلمي البناء الدرامي طابعاً لها، وتأخذ الشخوص طبيعة درامية بفعل معطيات العلم عن العوالم الجديدة. وهو أمر يرفع الحوار إلى درجة التوتر، فيحول الصياغة إلى صياغة شعرية حين تتحول من المباشرة إلى غير المباشرة.

وتتمثل أكبر الصدامات الدرامية في رواية الخيال العلمي بين التجسيد والتجريد، ويغلب التجسيد بوفرة الجمل الفعلية في الخطاب، وتأخذ الأفعال طبيعة درامية بفعل تعدد أزمنتها بين الماضي والمضارع والأمر، وتعدد حقولها بين حقل الفضاء والماء والعمق، ويقع التصادم بين السلب والإيجاب، السلام والحرب، الحضارة والتخلف. فللتقابلات فاعلية في درامية اللغة والحدث، والميل إلى جانب الشعرية بنقلها من التسطيح إلى التعقيد، ومن أحادية البعد إلى ثنائيته.

وفي كثير من روايات الخيال العلمي لا اسم للشخصية، وبخاصة الشخصيات الفضائية، بل هنالك ضمير. وتكون كثافة الضمائر سبباً في غموض المعنى واحتجابه، وهو أمر يدخل في دائرة الشعرية.

ويُظهر التعامل مع الضمائر بنى متعددة داخل العلم الروائي، فيقود ضمير الغائب إلى منطقة التكرار باحتمالاتها الدلالية. ويدفع التعامل مع الضمائر المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع، تتمثل في ردّ الضمائر إلى أصحابها من جهة، وتقدير هذه الضمائر من جهة أخرى.

إن التركيز على إبداع الأداء اللغوي يصنع شعرية الخطاب الأدبي، وهي تعني النص المستَنطَق، والخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. ويتضافر النسق اللغوي مع الوصف والتصوير؛ لتشكيل شعرية الخيال.

٣ - ٤ - شعرية الوصف والتصوير:

يجب أن يحتوي أدب الخيال العلمي على سحر معين. فهو -بناء على ما سبق- يمثل أسطورة القرن العشرين. لكن العقلانية، أو التسويغ العلمي يمثلان الفارق الحاسم بين الخيال العلمي والخيال الأدبي. لكن إذا أوضحت رواية الخيال العلمي السحر، أو شرّعته بتسويغ علمي لا تصبح خيالاً علمياً، بل قصة علمية.

ويحمل الوصف طاقة شعرية حين يتم استحضار العوالم الغريبة والعجائبية بالوصف. ومن المعروف أن الشعرية وليدة الخط النحوي،

لا المعجمي. وقد تتوقف اللغة عند منطقة الحياد، فتضعف طاقتها الإيحائية، وتُخلص لطبيعتها الإخبارية والتعليمية، ففي كثير من المواضع يضعف الجانب الأدبي بسبب متابعة الفكرة العلمية.

وتقوم رواية الخيال العلمي في أحد أهم ركائزها على الوصف، وصف العوالم الجديدة والغريبة. وللوصف شعرية خاصة، وهو أوسع من التصوير القائم على التشبيه الذي عُدَّ من المنابع الأساسية للشعرية، ويكسب وجودُه روايةَ الخيال العلمي طابعاً شعرياً[(١)]، ويقوم التصوير أيضاً على المجاز؛ إذ تعدّ الاستعارة أكثر إيغالاً في الشعرية من التشبيه، فثمة انزياح كامل بين الدال والمدلول.

ويرى القارئ العلمَ الجديد بعين عقله. ومع أن الخيال العلمي يسبح بالخيال عبر عالم الأحلام نجد أنه خيال واعٍ. وهذا التضاد بين الخيال والعلم ضروري في العملية الخيالية في أدب الخيال العلمي، فمن المستحيل التفكير بمعزل عن الصور العقلية. والأدب حال حلم، ولا يمكن التحكم فيه، فتخلق اللغة الأدبية عالمها الخاص المقاوِم لكل ما هو مألوف، وتنتج اللغة الشعرية خبرات وثيقة الصلة بالحالات النفسية الخاصة.

الخيال مرآة غير منظورة للذات المبدعة، ويجمع العلماء بين الخيال والتجربة. وأدب الخيال العلمي نمط بصري من التفكير، يقوم على أساس شعور، أو حدس بوجود نظام كلي يجمع الظواهر المتفرقة. والتفكير بالصورة العقلية هو المفتاح في التفكير العلمي الإبداعي، وهو شديد الأهمية في الخيال؛ لذا كان لزاماً علينا أن نستكمل الصورة، وندرس ثقافة الصورة في أدب الخيال العلمي، وما تولده من فائض معنى في الدلالة.

---

(١) يقول أرسطو: «والتشبيه نافع أيضاً في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله في النثر؛ لأن فيه طابعاً شعرياً» انظر:
أرسطوطاليس: فن الخطابة، ص٢٠٤.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال: ١٩٨٧، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت.
- أرسطوطاليس: ١٩٨٦، فن الخطابة، ط٢، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- باختين، ميخائيل: ١٩٨٦، شعرية دستويفسكي، ط١، ترجمة: جميل ناصف التكريتي، دار توبقال، الرباط.
- بو بعيو، بو جمعة: ٢٠٠٨، الأدب العجائبي الوظيفة والمفهوم، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، عدد٦، السداسي الأول.
- تودوروف، نزفيتان: ١٩٨٧، الشعرية، ط١، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء.
- تودوروف، تزفيتان: ١٩٩٤، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة.
- جن، جيمس: ١٩٨٦، مسيرة الخيال العلمي من ج.هـ. ويلز إلى روبرت هيلين، ضمن كتاب روبرت سكولز وآخرين، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة: حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جينيت، جيرار: د.ت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- زكريا، فؤاد: ١٩٧٨، التفكير العلمي، عالم المعرفة، عدد مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- سكرنوا، روبرت وآخرون: ١٩٩٦، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة: حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

- جان غانتينو: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، ترجمة ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق.

- قاسم، قاسم: ٢٠٠٩، الخيال العلمي في أسئلة وأجوبة، مجلة الخيال العلمي، العدد ١٢، تموز، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.

- كوهن، جان: ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

- كوهن، جان: ٢٠٠٢، النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر - اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة.

- ليتش، إدموند: ٢٠٠٢، كلود ليفي شتراوس- دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

- هينجر، د.ي: ١٩٦٩، القصة العلمية الحديثة إلى أين؟ ترجمة: ماجدة جوهر، مجلة الفكر المعاصر، عدد٥٢، يونيو.

الفصل الثالث

ثقافة الصورة وفائض المعنى

في أدب الخيال العلمي

كان يا ما كان، حلمت ذات مرة
أن تشونغ زو أنني فراشة، تحلق هنا وهناك،
وترفرف بجناحيها، ثم تحلق هنا
وهناك، ثم استيقظت فجأة من نومي.
وإلى الآن لا أعرف هل كنت
إنساناً يحلم بأنه فراشة، أو أنني
فراشة تحلم بأنها إنسان.
قصة صينية قديمة

١ - مقدمة:

مجاز العلم ظاهرة كلية. ولا يمكن دراسة مجاز العلم من زاوية واحدة، ولا يقتصر على البنية اللغوية، فقد يكون في المواقف الفكرية، والشعورية، والتصويرية. وهذه الجوانب مرتبطة برؤية كاتب الخيال العلمي، ورؤياه، ولغته. فيتجسد مجاز العلم في شبكة من العلاقات في النص، والبحث في مجاز العلم بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص.

ويستثمر الأدب الصورة، والمشهد بغض النظر عن نوعه أو جنسه، فتجتمع الصورة، والكلمة. وفي هذا الاجتماع يتولد جمال الصورة، وبلاغتها. ويمكن أن ننظر إلى الصورة في الأدب على أنها علاقة رمزية، تعتمد على ما هو متفق عليه اجتماعياً.

وقد وطّد أدب الخيال العلمي علاقته بالتكنولوجيا، فليس تكنولوجيا بحتة، وليس أدباً بحتاً. وبالصورة يتحول السرد النصي إلى سرد مرئي، فيتم الوصول إلى جماليات متوازنة متحررة من محورية الأدب.

وتقوم رواية الخيال العلمي على أساس تداخل الأزمنة، والنهايات المفتوحة، والحيرة، وإثارة الأسئلة، والاهتمام بجماليات الصورة المتجسدة في الحركة، واللون، والضوء، والتعبير، وتؤدي هذه الأمور مجتمعة إلى توليد فائض معنى، يمكن اكتشافه بالتأويل.

وتبدو رواية الخيال العلمي محاولة للإفلات من قيد اللغة إلى توسيع نطاق التعبير، فتلتقي تكنولوجيا المعلومات تكنولوجيا الأدب.

٢ - نص الصورة:

يعتمد كاتب الخيال العلمي على نص الصورة، وخطاب الصورة؛ لتجاوز الحدود التي تصنعها اللغة، تحقيقاً للهدف المزدوج: مزج العلم بالخيال. ويؤدي ذلك إلى ظهور نصّ يتمثل الصورة تمثلاً إبداعياً. وتسمح الرواية بدخول الأجناس الأدبية، وغير الأدبية إليها حاملة لغاتها الخاصة[١].

---

(١) تقول ميكي بال ناقدة الثقافة البصرية بأنها تنظر إلى الفن البصري بوصفه نوعاً من السرد وبدءاً بالأشكال البسيطة حتى الأشكال المركبة منه يتم تشكيل السرد من خلال ما أسمته تحديد البؤرة؛ أي التركيز على القصة من خلال عوامل فاعلة نوعية، أو وجهات خاصة من النظر. وتبدأ عملية تحديد البؤرة من السارد وبالسارد، ولكنها لا تنتهي عنده، ومن المحتمل بالنسبة إلى السارد بدوره أن يروي القصة من وجهة نظر واحد أو أكثر من شخصياتها، أو أن يعرض هذه القصة من خلال وجهة نظر الشخصيات أيضاً. د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، ص ١٨٥-١٨٦.

لقد نظرت ميكي بال إلى الصورة بوصفها سرداً بصرياً يختلف عن فكرة النظر إلى النص الأدبي على أنه يشكّل مشهداً بصرياً مرئياً. وهو أمر يساعد على تأويل الأعمال البصرية.

وتبدو رواية الخيال العلمي محاولة لفهم العالم بالصورة. فالمبدع يفكر بالصورة فيما يتعلق بمظاهر الحياة في الكون، وفي أعماق الأرض والبحار، فتتحدث الصورة عن نفسها بالوصف، والقص، والحجاج.

إن الأمور تُعرف بأضدادها. فالعلم تجريدي، لكنّ الخيال يعتمد على التفكير بالصورة، وقد تكون هذه الصورة سمعية أو بصرية... والصور العقلية صور ثرية جداً، فهي ذات طبيعة تجسيدية، تشبه الواقع، لكنها ليست الواقع.

وحين يُستخدم الخيال في العلم يحصل العلمُ على حريته، ويتحرر من الالتصاق الجامد بالمنهج الاستقرائي.

والصورة التي يقدّمها مبدع الخيال العلمي تجعل مفاهيمنا الراسخة تتهاوى، ويستحيل فصل الكلمة عن الصورة، أو فصل الصورة من غير الاستعانة بالكلمة.

ويختزل التفكير البصري الأشياء بطريقة مطلقة، بينما تعبّر الكلمة عن أشياء محدّدة. فالصورة شيء متعدد الدلالات، فيها مستوى بصري، ومستوى تخيلي.

ويعيد الخيال الافتراضي العلمي صياغة الواقع بطريقة جمالية استناداً إلى ما يقترحه العلم، والتقدم العلمي. فعينُ الأدب على الماضي، وعين الخيال العلمي على المستقبل. والخيال العلمي خيال إيجابي؛ لأن كاتب الخيال العلمي لا يبتعد عن الواقع. وربما كان الخيال العلمي وسيلة أكثر من كونه نوعاً أدبياً، فلا يوظف المبدع المستقبل وحده، بل يرجع إلى الماضي عند الضرورة.

ويقوم الأدب العلمي على إيهام القارئ، ونقله إلى عوالم بديلة من العوالم المألوفة بالصورة، فتبدو الغربة الكونية مكاناً مألوفاً لدى المتلقي، ترى الذات فيه أنها متفردة بدلاً من رفضٍ عانته في وجودها السابق.

والصورة البصرية في أدب الخيال العلمي لعب خيالي أكثر من كونها بحثاً علمياً هادفاً، فيتفاعل الاختراع والخيال، ويصنع الراوي أشكالاً في صور لفظية، أو بصرية مرسومة.

إن الأدب -بعامة- قادر على التحليق بالقارئ في فضاءات مختلفة بالكلمة، والخيال. وقد غاص الإنسان منذ القدم في أعماق الحياة رغبة في كشف أسرارها، وإعادة تشكيل العالم على وفق رؤياه بأعمال فنية مزجت الأسطورة بالخرافة، والحكاية، والفلسفة. أما أدب الخيال العلمي فهو أدب تنبؤي، يتقاطع فيه العلم والخيال، ويفتح الخيال أبواباً واسعة أمام العلم. فالعلم معرفة منظّمة تدور حول فكرة معينة بناءً على معطيات ثابتة، وطريقة تفكير معينة تؤدي إلى نتائج، وقوانين تثبتها التجربة. فالعلم القائم على الموضوعية، والملاحظة، والتجربة يمتزج بالخيال القائم على الأحلام، وافتراض واقع غير موجود. ففي الحالين الفرضية موجودة؛ إذ يكمن الخيال وراء الاختراعات العلمية، وهو الحافز على الاستمرار في البحث، فرواية الخيال العلمي تأخذ من الأدب الخيال، ومن العلم الطابع العلمي.

والخيال العلمي نظرة استشرافية إلى إمكانات مفترضة مستقبلية خلاف التخييل الذي يعدّ استرجاعاً لوقائع موجودة في المتخيل الفردي، والجمعي.

ويحلّق الخيال العلمي حراً، من غير قيود في حدود الممكن، فترسم الكلمات صورة لذلك الكون الرحب، ولا يمكن فهم هذه الأفكار من غير أن تتحول الكلمات إلى صورة خيالية مرسومة في ذهن المتلقي وهو بذلك يختلف عن الخيال الخرافي الحرّ، خارج حدود الممكن والمعقول، ونخرج من دائرة الممكن عقلياً في أدب الخيال العلمي بثقافة الصورة إلى دائرة المستحيل عقلياً في الأدب الخرافي.

وحين تتكون صورة عن العوالم المتعددة في إطار الممكن عقلياً تكون رواية الخيال العلمي واقعية بطريقتها الخاصة. فثقافة الصورة الخاصة المتشكلة في ذهن المتلقي توسع آفاق الإدراك لديه، وتجعل خياله يرتقي فوق الواقع. فالواقع يقدَّم انطلاقاً من رؤية المبدع ورؤياه، ويتخذ الخيال الصورة لتحقيق هذه الغاية.

وتتقاطع رواية الخيال العلمي- في إطار ثقافة الصورة- مع علوم أخرى ترتبط بها بعلاقة مجاورة ومحاورة كالتكنولوجيا، وصناعة المركبات الفضائية، كما تتقاطع مع علم النفس والفلسفة كاليوتوبيا «المدينة الفاضلة»، والرغبة في الخلود، وقهر الموت. وتجعل العقل العلمي الخفي حاكماً للبشرية، وهو عقل يعمل بطريقة جماعية، لا فردية، فيكون كل عنصر فرداً في خلية.

ولغة الخيال العلمي لغة أيقونية[١] تقدّم تصورات لعوالم خيالية، وهو أمر يضفي دهشة لغوية، ويحدث صدمة منتجة للمعاني، والصور لدى المتلقي. ويمكن أن نتحدث هنا عن كاتب رواية الخيال العملي، وصانع رواية الخيال العلمي في الوقت نفسه. فهي فنّ صناعة نص قائم على تصنيع صور ذهنية ينتفي فيها الآن والهنا والأنا، وينفصل السارد عن حاضره، منفتحاً على اللا محدود، ويأخذ القارئَ إلى عوالم عجائبية ينفتح فيها الواقع على الخيال الممتزج بالعلم. والحديث عن القوى الخفية لدى الإنسان تتم بأحداث شائقة، ولغة تشد المتلقي، وتدفعه إلى تصورات متعددة تبعاً للصورة التي يرسمها صانع النص. فاللغة أيقونية لها إحالات خارجية، تتفرع المفردة، ويفيض عنها معان متعددة.

---

(١) يرى أيمن ثعيلب أن المسافات تتقارب في القرن الحادي والعشرين بين ما هو علمي وتجريبي، وما هو أدبي، وانمحت العلاقة بين ذكاء التقنية وذكاء الحدس، وبدأ عصر العوالم المتداخلة، نحن نعيش بالاستعارات العلمية كما نعيش بالاستعارات الأدبية، والمعرفة تخفي بقدر ما تكشف، وتمتع بقدر ما تمنح. أيمن تعيلب، شعرية العلم في الخطاب الشعري المعاصر«شعرية الفضاء البينية»، ص١٠٠.

وتدور رواية الخيال العلمي على كوكب الأرض، وغيره من الكواكب، في الحاضر أو المستقبل القريب أو البعيد، أو الماضي، وهي قناع رامز للواقع السياسي، والتأمل في أسرار الحياة، توظَّف لخدمة أغراض سياسية وإنسانية، وفي لغتها حركة؛ لأنها تسبح في فضاءات مختلفة، ويصبح المتلقي جزءاً لا يتجزأ من المشهد الروائي، فيشعر أنه يتبع حركة اللغة بحدقة العين، فتظهر في مخيلته صور متحركة، وكأن العين آلة قادرة على التقاط صور مختلفة، وتوليدها في الذهن.

ويغدو كلّ شيء متحركاً في رواية الخيال العلمي. إنها تأنف الثبات؛ فالمكان يتحرك، وتخترق الشخصية الزمان الفيزيقي إلى أزمنة من ابتكار الروائي، وتتطور الصورة المكانية من الماضي إلى المستقبل؛ لتشغل المتلقي، وتحفزه على الاكتشاف.

ولرواية الخيال العلمي القدرة على توليد الأفكار، وإثارة الأسئلة الخيالية معتمدة على الخيال الأدبي الخصب «السفر عبر الأزمنة، الوصول إلى كوكب شبيه بالأرض..». وليس القصد وصفَ العوالم المختلفة، بل تشخيص مشكلات الواقع، وإيجاد رؤيا بديلة، تقدم عالماً مثالياً يحقق السلام والسعادة، أو قد تكون الرؤيا تشاؤمية تقدم صورة عن مستقبل أسوأ.

وتتخذ رواية الخيال العلمي من الفضاء العلمي وسيلة للغطاء السياسي والإيديولوجي، فهي تقدم في نسق مضمر خطابات إيديولوجية توظفها لأغراض سياسية. فهي رواية تحمل فكر كاتبها، وتبدو شخصياتها وفيّة لفكره، وتقوم الصورة المتولدة عن القراءة بتقديم هذه الأفكار، وهي صورة قائمة على التراسل بين الخيال العلمي، والفنون البصرية.

٣ - التراسل بين أدب الخيال العلمي والفنون البصرية:

منذ عهد الجداريات الكهفية أدرك الإنسان أن الصورة بعد أنطولوجي، يرتبط وجودها بوجوده، فهي حضور رمزي يجسد حياته بمختلف جوانبها الروحية والنفسية

والجسدية، فرفعها إلى مرتبة المقدسات، وتعامل معها تعاملاً رمزياً، تجتمع فيه جدلية المادي والروحي، المجسّد والمجرد، الحضور والغياب. فلا يستطيع صياغة العالم إلا بتحويلها إلى أنساق رمزية. فكانت الصورة مادة التشكيل في الرسم والشعر، وكان علم البلاغة علم دراسة الصورة[١].

وقد أكد كثير من الباحثين أن الرسم والكتابة أمر واحد، فالشاعر يستطيع أن يرسم الشعر، كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائده من غير صوت، وهنا تتردد عبارة سيمونيدس الإغريقي التي يقول فيها: إن الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وإن الرسم والتصوير شعر صامت[٢].

إن ثمة علاقة بين الوصف في رواية الخيال العلمي والقدرة الإبداعية، وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصرية قوية. ووفرة الوصف في رواية الخيال العلمي توضح أن ثمة محاولة للاقتراب من التصوير، والرسم في كتابة الرواية بقصد التأثير البصري، والعقلي في المتلقي.

ويغدو الوصف المكثف للعوالم الجديدة موظفاً لإقناع المخاطَب اعتماداً على القوة اللفظية التي تولد صورة في عين عقل المتلقي. فالفن الكتابي يتحول إلى مرئي تصويري؛ أي فن لفظي مرئي.

---

(١) يقول عبد الغفار مكاوي: إن العلاقة بين الفنون تكاد تكون مسألة بدهية حتى إنها لتبدو في بعض الكلمات والتعبيرات الشائعة في النقد الفني والأدبي: إيقاع البناء، معمار الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والشخصية، وغيرها. إن هذه التعبيرات تشي بالعلاقة الحقيقية والفاحصة في الوقت نفسه بين الفنون المختلفة. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، ص ٥-٨٥.

(٢) للمزيد فيما يتعلق بارتباط الصورة بالنص المكتوب انظر: أمل نصر، جماليات الفنون الشرقية وأثرها في الفنون الغربية، ص١٤١-١٤٣.

وللاستزادة في علاقة الأدب بالرسم انظر: ياروسلاف ستيكيفيتش، تراسل الشعر والرسم في الشعر العربي الحديث، ص٢٩٣-٣٠٧.

إن ثمة تراسلاً بين أدب الخيال العلمي وفن التصوير، فتغدو الصورة أداة لإيصال الفكرة[1]. مما يعني أن ثمة وعياً كتابياً، وثمة تصويراً كتابياً. فالكتابة - وفق الكلام السابق - نوع من التصوير، وصورة ناطقة تحمل فائض معنى.

ولا تقوم الدلالة -إذن- في أدب الخيال العلمي على اللغة وحدها، فتعضدها الصورة، والألوان. ويستثمر المبدع الطاقات السمعية والبصرية في اللغة، كما يستثمر التقنيات السينمائية التي تقوم على صناعة المشهد، وتصاعد الفعل الدرامي، والنسق الزمني المتقطع، وهبوط الزمن الحاضر إلى الماضي، أو صعوده إلى المستقبل. وتقنية الفلاش باك، والتداعي.

إن العصر الذي نعيشه عصر الصورة، والحداثة حداثة الصورة، وثقافة الصورة. ويقوم هذا الأدب على أساس التطور التكنولوجي، والعلمي. وقد أدى هذا الأمر إلى الانفتاح على المتخيل ومجالاته، فازدهرت الثقافة البصرية، وتكلم المبدع بالصورة بإيحاءاتها بوضعها لغة ذات حمولة حضارية تعتمد على نقل كم من المعلومات والتصورات، وهو الأمر الذي يثير بقوة تعالق النص الأدبي بالصورة التكنولوجية. فهل استطاع أدب الخيال أن يطوّع الصورة لتكون في خدمته؟ أو أنها تقنية تساعده في تقديم هذا البعد؟

الصورة والنص المكتوب يتعاضدان في خلق خيال واسع لدى المتلقي. إنه يشاهد الصورة التي يرغب المبدع في تشكيلها، أو التي تقدمها اللغة له. لكن في أدب الخيال العلمي يترافق النص المكتوب بالصورة، فيقدم للمتلقي مادة جاهزة له.

---

(١) عُرِفَ التصوير أداة للتواصل في الحضارات القديمة. للمزيد من الاطلاع على الوسيلة التصويرية للتلاعب بالألفاظ انظر: خلف طايع: د.ت، الحروف الأولى: دراسة في تاريخ الكتابة، دار ميريت، القاهرة.

لكنّ الصورة التي يقدّمها النصّ المكتوب أكثر تأثيراً، فهي توسع مدارك المتلقي، وخياله؛ ليشكّل صورة في ذهنه تختلف عن صورة أخرى لدى متلقّ آخر، فخيال المتلقي في هذه الحال يتغلب على الصورة التي تقدَّم جاهزة له.

الصورة الذهنية جزء لا يتجزأ من خياله المبدع الذي له القدرة على تكوين صورة ذهنية للحدث، فتراهن الصورة على تقديم المعنى، وتولّد متعتين: ذهنية، وبصرية، ويشترك الخطابان اللغوي، والبصري.

وتقدم الصورة في أدب الخيال العلمي واقعاً مفترضاً يتحول بالصورة إلى قناعة مشهدية في لاوعي المتلقي، وتمتلك بعداً تأثيرياً، فتعزز مضمون المادة العلمية.

ويمكن أن ننظر إلى العتبة النصية في أدب الخيال العلمي على أنها صورة فوتوغرافية في حدّ ذاتها، ربما تشكّل بمفردها نصاً فنياً يقدّم تصوراً للمتلقي لا يمكن تجاوزه. إنها حفريات صوَرية تقوم بدور إعلامي ضاغط على المتلقي، وتحاصره في إطار دلالة بعينها. وقد أضحى العصر عصر الصورة، وانتقلت إلى المركز والسيادة في ميدان العناصر، والأدوات الثقافية.

ويتحول عنوان رواية الخيال العلمي - بناء على ما سبق- من طبيعته اللغوية إلى طبيعة تشكيلية، كما يولّد سؤالاً حين يرسم صورة في الذهن، ويحتاج هذا السؤال إلى جواب، ويقتضي الجواب أن يكون منتشراً في النص الأدبي بكامله بصور لغوية متفرقة.

في رواية الخيال العلمي تشابه بين الكتابة والرسم؛ وذلك لأن الكاتب يرسم باللغة، فالرسم والكتابة فن واحد في النهاية، ويستطيع الروائي أن يرسم كما يرسم الرسام، وأن يكتب إبداعاً من غير صوت(١).

ويوظف الروائي الوصف بالكلمات في الرواية، والوصف المباشر، والأسلوب الغنائي، والتوتر الدرامي؛ ليصل إلى تقديم الصورة التي يريد للمتلقي.

إن تذوقنا أدب الخيال العلمي يعتمد بالدرجة الأولى على الصورة التي نكوّنها في أثناء قراءته؛ أي على حاسة البصر. وهي حاسة تثير مجموعة حواسّ أخرى. وفي هذا الميدان يرى الشاعر رامبو Arthur Rimbaud أن للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة، والإيقاع، والملمس، والطعم، والرائحة(٢).

إن لدى كاتب الخيال العلمي قدرة إبداعية، ولدى متلقي هذا الأدب قدرة ذاكرة على الاحتفاظ بالانطباع البصري اللغوي؛ إذ تتغلغل الإيديولوجيات داخل التفكير بالصورة. والنظرة العلمية نظرة تعتمد على الثقافة البصرية شأنها شأن مجالات الفنون المتنوعة.

---

(١) للتوسع حول جدل العلاقة بين الأدب والفنون البصرية يُنظر: نبيل رشاد نوفل: ١٩٩٣، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
ويعد الجاحظ في نقدنا العربي من أوائل اللذين التفتوا إلى علاقة الشعر بالتصوير. فالأدب لديه صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير، ثم تبعه عبد القاهر الجرجاني الذي أجرى موازنة بين عمل الشاعر، وعمل الرسام معتبراً أن الصفة في التخييلات الشعرية تفعل في النفس شيئاً مشابهاً لما يقع فيها حين النظر إلى الصورة. فأساس الذوق العربي في تشكيل الصورة الشعرية أساس تشكيلي.
ويمكن أن نسحب ما قيل على الشعر إلى الأدب بعامة. فالشعر كان الجنس الأدبي الأهم لدى العرب القدامى.

(٢) للتوسع ينظر: شاكر عبد الحميد: ٢٠٠٥، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، ٣١١.

إن كاتب الخيال العلمي كاتب يفكر بالصورة العقلية التي يحاول رسمها بالكلمات. وتشبه الصورة العقلية الصور الفوتوغرافية المختزنة في الذاكرة.

ونستطيع أن نقول إن ثمة علاقة بين وجهة النظر في الأدب (point of view) وفكرة المنظور في التصوير. فهل يستطيع كاتب الخيال العلمي أن يتحول بأدواته من ميدان التشكيل إلى ميدان الأدب، والحالة المخالفة؟

تقوم الرواية على أساس الخيال من جهة، والملاحظة والتجريب من جهة أخرى. ويتم الاتكاء على حاسة البصر من أجل تقديم وصف فوري للأحداث، والمظاهر الغريبة. فيصبح اللون سمة للأثر اللفظي أكثر من كونه صفة متعلقة بموضوع تتم ملاحظته، فتبدو الرواية لوحة تشكيلية من الأشكال، والخطوط، والألوان. وصورة بصرية يستتر فيها المدلول وراء سلطة الدال.

ولوفرة الوصف في رواية الخيال العلمي تبدو نصاً تنتج شيئاً يقع بين التصوير الفوتوغرافي للصور الثابتة، والتصوير الفوتوغرافي للصور المتحركة.

إن الأدب – بعامة - يوحي بالكلمات، فيرسم صورة تحمل رؤية خاصة للواقع، والمستقبل. وتقوم الرواية كلها على رسم المشاهد وفق رؤية المبدع ورؤياه، فيفكر بصرياً بالصورة. وتقوم ثقافة الصورة في جوهرها على الخيال المتوثب، والإبداع النشط سعياً لما فيه تقدم الإنسان وخيره، وقد أدىّ هذا الأمر إلى تكرار الصورة لدى بعض كتاب الخيال العلمي. فالصورة الواحدة قد تقدّم بأساليب مختلفة.

ويأتي تركيزنا على فائض المعنى في علاقته بنص الصورة في أدب الخيال العلمي استكمالاً للفكرة التي بني البحث عليها، وهي فكرة مجاز العلم، فثمة وعي كتابي، وثمة مجاز علم بحاجة إلى تأويل.

٤ - مجاز العلم وفائض المعنى:

يعني مجاز العلم الحديث عن مواطن الإبداع في بنية الخطاب العلمي الذي يكتسي طابعاً أدبياً بوصفه نصاً، لا أثراً أدبياً. والنص ينتجه القارئ، فيغتني النص، إنه فضاء يتيح حرية مقاربته. وفي كلّ نص أدبي مستويان: مستوى يلاحظه القارئ العادي وهو المعنى، ومستوى بحاجة إلى تأويل، هو فائض المعنى. ولأن الوقوف عند العمل الأدبي معنيّ بدلالته لا بدّ من الغوص إلى فائض المعنى وصولاً إلى معالم جديدة تبيّنها القراءة. وهو أمر يحتاج إلى الغوص في أعمق من البنية السطحية، أو التمويه.

وللدخول إلى فائض المعنى في أدب الخيال العلمي يجب الإمساك بفرضيات نصية يقدّمها كلّ نصّ في بنيته العميقة؛ ليخاتل فعل القراءة والمتلقي، ويغريهما بالكشف القرائي الأكبر[١].

إن الحاجة إلى دراسة فائض المعنى حاجة إلى فهم المعاني المقصودة من الخطاب. فالعمل الأدبي حامل للمعرفة من جهة، ويحقق متعة جمالية من جهة أخرى. ومعنى النص منتشر فيه، ينتشر في اتجاهات متعددة، ولا يمكن الإمساك بأطرافه كلها بسبب ألوان المجاز، والخيال. فلا تحيل رواية الخيال العلمي على نفسها، بل تحيل على دلالات تتجاوز المعنى البسيط إلى معان أكثر عمقاً، نحتاج إلى الغوص في عمقها ودلالتها، كالبحث في دلالة البعد العجائبي في رواية الخيال العلمي، وهي تتقاطع مع مجالات معرفية أكثر دلالة[٢].

---

(١) إن مهمة التأويل الأساسية لدى بول ريكور Paul Ricœur هي السماح لنص معين بأن يدل قدر المستطاع بوصف هذا النص مجموعة رموز، ويحمل الرمز معنى أولياً، وآخر ثانوياً، ومن خلال الأول يمكن الكشف عن الثاني، ومن ثمّ بلوغ فائض المعنى. انظر: بول ريكو، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- ص ٩٧.

(٢) يرى بول ريكور أن الدلالة الرمزية دلالة ثانوية، وهي دلالة مشكّلة بطريقة لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية، فتكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى، والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بوصفها معنى المعنى. المرجع السابق، ص ٩٧.

إن فائض المعنى هو البحث عن المغزى (sense)، ويعني بول ريكور بالمعنى أو المغزى محتوى القضية، أو محتوى الخبر[١]، وثمة فرق بين المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلاً، والعلاقة جدلية.

ويمثل مجاز العلم فائض معنى، فينفتح النص على عوالم جديدة، وطرق جديدة. فلا يعمل مجاز العلم إلا حين يتم تأويل بنيته. ولابد في مجاز العلم من رمزيته، ولو في حدّها الأدنى؛ إذ تُحدث الرموز والاستعارات توتراً دلالياً بين ما تضمره، وما تصرّح به، بين ماضيها الحرفي، ومستقبلها اليوتوبي. وهذا التوتر شرط أساسي للمجاز، ولحصول الشعرية.

إن مغزى الجملة أمر خارجي عن الجملة، يمكن نقله. وخارجية الخطاب هي التي تفتح الخطاب على خطاب آخر. فلفائض المعنى فعل تأثيري، ذو بعد قصدي.

وتنتج رواية الخيال العلمي فائض معنى يتخلل فضاءها البصري، والنصي، والدلالي، فثمة مضمرات في ثنايا لغة الخيال العلمي؛ لأنها رواية تأخذ من الخيال العلمي وسيلة للبعدين: السياسي، والإيديولوجي، وتسهم في التنوير، وتوظف الخطابات الإيديولوجية لأغراض سياسية.

ويجعل الروائي شخصياته طوع بنانه، أوفياء لفكره، يظهرون مدى الهوة بين الروائي والعالم. يقدّم بهم صورة لواقع مستقبلي منشود، أو مخيف.

٥ - خاتمة:

وُجّهت تهم كثيرة إلى رواية الخيال العلمي، من ذلك أنها رواية ذات حبكة تقليدية، لكنها في الواقع، تتمرد على مضمون الروايات التقليدية، فهي تلائم حاجة العصر، وتطلعات الشباب، وأفكارهم الثائرة على ما هو تقليدي. فثمة تجديد في تناول الموضوعات التي تلائم حاجة العصر، وتطورت عن الرواية التقليدية حين

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤.

عملت على إدهاش القارئ، ومزجت الخيال العلمي بالخيال الإبداعي، وأصبح لها هدف مختلف عن هدف الرواية التقليدية، فهي حاملة مشروع مجتمع مستقبلي يمثل خلاصاً للإنسان من عنفه، وحروبه، ومعوقاته، وعبادة الأنا الفردية، فوظفت العجائبية؛ لتعالج المشكلات البشرية، وتتخذ صورة مثالية، أو سوداوية للمستقبل، فشخصياتها غير عادية، وينوب عن الكائن البشري كائنات أخرى تتصف بالعجائبية، والغرائبية، تنقل رسالة. وبناء على ما سبق يمكن أن نسجل النقاط الآتية:

- بما أن العلم يتسم بالمجاز، وبنيته بنية مجازية وجب إدخال وجدانات العلماء، وأخيلتهم في نظريات العلوم المعاصرة. والاهتمام بأدب الخيال العلمي اهتمام بتقدم البشرية، أدباؤه يتجاوزون الواقع. فثمة ثنائية تتعلق بممكنات العلم في الخيال العلمي، ووقائع العلم في التاريخ.

- تبنى رواية الخيال العلمي على الأحداث ذات الطابع العجائبي، وهي أحداث سحرية الطابع، وخرافية في حين أن النوع الغرائبي سيكولوجي الطابع، أو ميتافيزيقي.

- استفادت رواية الخيال العلمي من الرواية الفانتازية والبوليسية في التشويق وشد المتلقي، وتحررت من قيود المكان الاجتماعي، والزمن.

- أدب الخيال العلمي العربي أدب العلم بنكهة عربية، يتحدى أدباؤه الواقع الثقافي، والفكري العربي.

- لأدب الخيال العلمي وظيفة سياسية؛ لذا يعد في أحد وجوهه أدب خيال سياسي.

- ليس الخيال العلمي وهماً خرافياً، بل يوظف الفانتازيا لخدمة الفكرة العلمية مخاطباً العقل بالخيال.

- إن ثمة تداخلاً بين لغة البرهان، ولغة المجاز في بنية العلوم، والفنون. فثمة مجاز أدب، ومجاز علم؛ لذا نظرنا إلى أدب الخيال العلمي على أنه فن

صناعة النص، فهو قائم على خطاب الصورة التي يرسمها المبدع في ذهن المتلقي عن العوالم الغريبة.

إن أدب الخيال العلمي أدب صناعة الأحلام، وصناعة النص، أدب التوقع، أدب الاغتراب التأملي، يحتاج إلى اهتمام نقدي أكبر، وتشجيع من قبل المتلقين على اختلاف مستوياتهم.

المصادر والمراجع

- تعيلب، أيمن: ٢٠٠٧، شعرية العلم في الحطاب الشعري المعاصر «شعرية الفضاء البينية» مجلة فصول، عدد ٧١.
- ريكور، بول: ٢٠٠٦، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى- ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، بيروت.
- ستيكيفيتش، ياروسلاف: ٢٠٠٣، تراسل الشعر والرسم في الشعر العربي الحديث، المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، الثقافة والنقد الثقافي: القراءة والتأويل، مطابع المنار العربي، القاهرة.
- طايع، خلف: د.ت، الحروف الأولى: دراسة في تاريخ الكتابة، دار ميريت، القاهرة.
- عبد الحميد، شاكر: ٢٠٠٥، عصر الصورة - السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة،٣١١.
- مكاوي، عبد الغفار: ١٩٨٧، قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور، الكويت، عالم المعرفة، ١١٩.
- نصر، أمل: ١٩٩٧، جماليات الفنون الشرقية وأثرها في الفنون الغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- نوفل، نبيل: ١٩٩٣، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

الباب الثاني

مجاز العلم

دراسات تطبيقية في أدب الخيال العلمي

الفصل الأول

خصوصية الخطاب في رواية الخيال العلمي
رواية البعد الخامس أنموذجاً

الخيال موطن الحقيقة
جوشوا رينولدز

١ - مقدمة:

يثير أدب الخيال العلمي أسئلة متعددة حول طبيعته التي تبدو متضادة من جهة كون الخيال علمياً، ومن جهة الجمع بين الخيال والعلم، وحول مدى علاقته بالعلم من جهة، وبالخرافة من جهة أخرى، والفرق بين أدب الخيال العلمي والأدب العجائبي، والفرق بينه وبين الخيال الأدبي.

ونسعى إلى الإجابة عن أسئلة تتعلق برواية الخيال العلمي، فما إمكان تحول الخيال إلى حقيقة؟ وما طبيعته؟ وما ضرورة الحاجة إليه؟ وما التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب في هذا النوع من الأدب؟ وما مستوياته؟

ولتحقيق هذه الغاية سيتم انتقاء رواية البعد الخامس للدكتور طالب عمران؛ لتكون مادة للدراسة.

٢ - رواية الخيال العلمي:

أثبتت روايات الخيال العلمي حضوراً، وفاعلية على الساحة الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة، فتعدّدت القصص والروايات التي كان الخيال العلمي محورها، ودارت حول الفضاء الفيزيائي والفضاءات الكونية، وحلّقت في عوالم بعيدة منا آلاف السنوات الضوئية، وتضمنت خطاباً انتقادياً سياسياً واقتصادياً للواقع المعيش، أو خطاباً مضمراً فيه هجوم على طرف ما.

ويمكن القول: إن مشكلات الأرض، والطموح إلى مستقبل أفضل، والبحث عن حلول خارجية لمشكلات داخلية هي ما دارت حوله رواية الخيال العلمي، فثمة سفر عبر الزمن، وحروب المستقبل، وغزو الغرباء، ومفهوم الحياة في المستقبل، وحروب النجوم..

ولن يكون الكلام في هذا المقام على تاريخ هذا النوع من الأدب، وبداياته، بل سيكون على التقنيات المستخدمة في بناء الخطاب الروائي.

لا يزال مصطلح أدب الخيال العلمي مصطلحاً غامض الدلالة، غير محدد الطبيعة والوظيفة، وقد ابتدع هذا المصطلح الواضح الغامض في الآن ذاته (Science Fiction) هوغو جونز يتش "Hugh Jones" عام ١٩٢٦[١]. وقد تعددت ترجمات المصطلح، فقد ترجمه مجدي وهبة بالقصص العلمي التصوري، والرواية المستقبلية، وترجمه آخرون برواية الخيال العملي، وأدب الخيال العلمي، والقصص العلمية.

ويعالج هذا الفرع من الأدب رغبة الإنسان في التقدم العلمي بالخيال، وتدور أحداثه على الأرض، أو في كوكب بعيد يجسّد تفكير الإنسان حول احتمال وجود حياة أخرى على غير الكوكب الذي نعيش فيه، وقد يصوّر ما يمكن أن يحدث على كوكب الأرض، ويحمل تأملاً كبيراً في أسرار الحياة التي

---

(١) كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص٧.

نعيشها، ويمكن له أن يحمل بعداً سياسياً حين يضمر هجاء سياسياً لطرف معين، فيوظَّف في هذه الحال لخدمة أهداف سياسية.

واهتم أدب الخيال العلمي بالنظرة المستقبلية للكون، فهو أدب رؤياوي بامتياز، لقد اتجهت أنظار البشر إلى الفضاء الخارجي، وفكَّر الإنسان كثيراً فيما يغلّف هذا الفضاء من أسرار. وقد سبق أدبُ الخيال العلمي تفكير العلماء في النظر إلى ما هو أبعد من الكرة الأرضية، وفي الاستفادة من منجزات التقنية.

واستهدف أدب الخيال العلمي الذي استخدم التقنيات كشف الجانب المجهول من الحياة البشرية، وتنبأ بحياة البشر المستقبلية، فهل يعدُّ أدب الخيال العلمي -وفق هذا الكلام- ضرورة ملحّة للمستقبل؟ وهل يتحول الخيال إلى حقيقة؟

لقد تنبأ أدب الخيال العلمي بكثير من الظواهر التي أصبحت حقيقة فيما بعد، كالطاقة الذريّة وأشعة الليزر، واستمدَّ العلماء بعض مادتهم من أدب الخيال العلمي، ولعلّ الأمر الغريب أن مبادرة الدفاع الاستراتيجي التي أعلن عنها الرئيس الأمريكي رونالد ريغان عام ١٩٨٣ سميت بحرب النجوم، كانت قد استمدت فكرتها من فيلم حرب النجوم الذي تمّ إنتاجه عام ١٩٧٧، وكان قد حظي بالإعجاب[١].

وبناء على ما سبق يمكن القول: إن رواية الخيال العلمي خطاب سردي مبني على المعرفة، يعتمد على الخيال؛ لبناء واقع متخيل يستمدُّ بعض عناصره من الواقع المعيش، لكن هذا الخطاب ليس أدبياً بحتاً، إنه علمي بمعنى أنه يتناول حقيقة علمية تصوَّر في قالب قصصي معتمد على الخيال.

---

(١) انظر: زهير جبور، حروب الخيال العلمي والمستقبل، الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨٧، ١٩/ ١/ ٢٠٠٨.

تهدف رواية الخيال العلمي إلى البحث عن موقف الإنسان من الكون، وموقعه فيه، ومحاولة وضع تفسير للُّغز الذي يكتنف الإنسان والفضاء المحيط به معتمدة على المعرفة، والعلم. لكنَّ ثمة فرقاً بين الخيال العلمي والخيال الأدبي.

٣- الخيال العلمي والخيال الأدبي:

يعتمد أدب الخيال العلمي على الشطحات البعيدة في الخيال، لكنه الخيال المرتبط بالعلم، إذ يمثّل العلم منارة تهديه، وتكشف عنه.

وتعتمد رواية الخيال العلمي -عادةً- البساطة، والبعد عن التعقيد في اللغة والأسلوب والبناء، ضرورةً لإيصال الفكرة الغريبة، وإذا كان يشترط على الكاتب الأدبي أن يمتلك ثقافة أدبية واسعة فإن كاتب الخيال العلمي يجب أن يمتلك ثقافة علمية واسعة. فالعلم مادتُه الأساس، ومنطقُه حين يستند إلى العلم في خطابه السردي، تفجر الحقيقةُ العلمية خياله، وتجعله يبدع عالماً خيالياً ممكن التحقق في المستقبل القريب أو البعيد، فحين ترتبط المعرفة العلمية بالخيال يصبح تحقيق ما أنتجه الخيال العلمي أمراً ممكناً.

والخيال لغة هو الظن، والوهم، والتصور[١]. فيعني الخيال التحليق بعيداً عن قيود الواقع، وتكوين صورة مرتبطة به من جهة، ومختلفة عنه من جهة أخرى.

ويعتمد الأدب على الخيال؛ ليكتسب صفة الأدبية، فثمة خيال أدبي يخلق الصورة، ويكسر طريقة التعبير العادي، ويقدم الأشياء بتركيب جديد؛ لذا يمكن القول: إن المبدع يستطيع بالخيال أن يوحد بين المختلفات، ويجمع بين المتنافرات.

والخيال موجود في الشعر والنثر على حد سواء، إنه المَلَكَة العقلية «الموكدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر، وهي على

---

(١) أبو البقاء الكفوي، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، دمشق، ٢/ ٢٠٥.

نوعين: إما أن تستعيد الصور التي شاهدها صاحبها من قبل، ويسمّى عندئذ المتخيلة المتذكرة أو المستعيدة، أو تعتمد صوراً سابقة، فتولّد منها صوراً جديدة، وتسمى عندئذ المخيلة الخلاقة[١].

ويتفاوت نصيب المبدعين من الخيال، فمنهم من كان خياله متوقداً، ومنهم من كان ذا حظ عاديّ من الخيال، كما أن ثمة فرقاً بين مخيلة تستعيد الماضي واللاشعور، وتبدع منهما خيالاً ومخيلة خلاقة حرة لا ترتبط بشيء؛ لذا نستطيع القول: إن الخيال خيالان: خيال مرتبط باللاشعور والتجارب السابقة والمعارف والقدرات العقلية، وخيال حرّ خلاق من غير ارتباط سابق.

يقول إخوان الصفاء في مجال الحديث عن الحرية ووظيفتها في جعل الخيال مبدعاً خلاقاً، يتجول في الأزمنة كلها، والأمكنة كلها: «إنها من أعجب القوى الدرّاكة، وإن العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب متخيلاتها، وذلك أن الإنسان يمكن بهذه القوة في ساعة واحدة أن يجول في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السموات، وينظر إلى خارج العالم، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم، ويرفع من الوجود أصلاً وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له.. إن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، أو طائراً له أربعة قوائم، أو فرساً له جناحان، أو حماراً له رأس إنسان...»[٢].

الخيال -برأي إخوان الصفاء- يعبّر عما له حقيقة، وعما لا حقيقة له، فقد يتم التبديل في الحقائق، وقد يدخل النسق الظاهر في علاقة ضدية مع النسق المضمر...

---

(١) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص٢٤٤.

(٢) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ٤٢٠/٣، ٤١٦.

يستطيع الخيال أن يقفز إلى المستقبل البعيد حتى لا تعود هناك أية علاقة بين رؤيا المبدع وحياة الشخص العادي المألوفة[1]. أما التخييل فهو عملية استحضار ذهنية تحاكي ظواهر كونية مختلفة، فالخيال أبرز ما يميز الإنسان، وكلما ارتفعت درجة الخيال ارتفعت درجة الابتكار..

إن ثمة فرقاً بين العلم والخيال العلمي، إذ يعتمد العلم على الحقائق، والتجريب؛ للوصول إلى نتائج منطقية لها علاقة بالمقدمات، ومتماثلة معها. إنه معرفة عقلية منظمة، يرتبط «بالنظرة الفلسفية للعالم؛ لأن هذه النظرة تسلّحه بفهم لنظرية المعرفة ولمنهج البحث وللقوانين التي تحكم العالم الموضوعي»[2]. ففي اجتماع العلم والخيال تضاد، إذ كيف يجتمع ما هو قائم على الحقائق العلمية، ومرتبط بالواقع، وناجم عنه مع الخيال الذي يعني عدم الصدق، والتحليق بأجنحة بعيداً عن الواقع، وبناء مجتمع غير موجود حقيقة.

يتضاءل هذا الفارق بإدراكنا أن ثمة ارتباطاً بين الخيال والمجال الذي يتحرك هذا الخيال فيه، إنه يدور في الحقل العلمي، حقل الاختراع، وغموض الكون، ومحاولة تفسيره، وهي أمور تضفي غموضاً شفيفاً على هذا العلم، وتجعله أثيراً لدى المتلقي، منشداً لمعرفة ماهية الغموض، فالخيال العلمي مرتبط بالعلم، وما يتعلق به، يلتقي الخيالَ الأدبي الذي يحلّق في أجواء بعيدة، لكنها ليست شبيهة بالأجواء الموجودة في رواية الخيال العلمي.

ويَحدث أن نجد خيالاً فلسفياً أيضاً، يخلق به الفيلسوف عالماً خاصاً به، يحمل رؤياه كالمدينة الفاضلة لدى أفلاطون، فالخيال في أحواله كلها تحليق فوق الواقع إلى واقع من صنع صاحب الخيال، وإذا كان الخيال غير متحقق في

---

(١) انظر: كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص٢٣٧.

(٢) رونتال وبودين، الموسوعة الفلسفية، ص ٣٠٠.

الوجود فإن الخيال العلمي قد أثبت أنه قابل للتحقق؛ لاستناده إلى حقائق علمية تجعل المادة المتخيلة قابلة للتحقق.

وليس التنبؤ العلمي مبنياً على أوهام «لأن الأساس فيه يرتكز على ما هو بين أيدينا من بحوث علمية عميقة تشير إلى إحداث تغيرات جوهرية ليس في الاختراعات التي تطور حياة الإنسان وحسب بل في أمور أكثر خطراً من ذلك كتغير طبيعة الإنسان البيولوجية»[(١)].

وتختلف رواية الخيال العلمي عن الرواية العادية في جملة أمور منها: أن الزمان في الرواية العادية هو الحاضر، أو الماضي في حين أن زمن رواية الخيال العلمي قد يكون الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، أما المكان فهو الأرض، والفضاء خلاف الرواية العادية التي تجري أحداثها على الأرض.

وشخصيات رواية الخيال العلمي قد تكون إنسانية، وقد تكون شخصيات من الفضاء، أما الأحداث فهي غير تقليدية ممتزجة بأحداث تقليدية، تشيع فيها المصطلحات العلمية، أما البيئة التي تجري فيها الأحداث فقد تكون تقليدية، وقد تكون غير تقليدية. وهو أمر يستدعي الحديث عن علاقة الرواية بالبعدين: العجائبي، والخرافي.

٤ - أدب الخيال العلمي والخرافة والأدب العجائبي:

ثمة فرق بين أدب الخيال العلمي، والخرافة؛ ذلك لأنه يستند إلى ما لدى الأديب من مخزون علمي، كما أن قصص الخيال العلمي تلتفت إلى الحاضر أو المستقبل، ولا تحمل رؤيا انكفائية، وتحفز المتلقي على التطلع إلى التقدم العلمي، ولها صفة تنبؤية. وتختلف هذه الرواية عن القصص الخرافية؛ لاحتوائها على المنطق العلمي، والقياس العقلي، والنتائج المنطقية مع أنها بعيدة عن الواقع.

---

(١) د. عبد المحسن صالح، التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، ص١٠.

الخيال هنا خيال مستقبلي فقط، فالأدب كله يدخله الخيال، لكنه هنا يتجه إلى المستقبل. كما أن الخط التقليدي للرواية، أو الخرافة يسير في خطوط زمنية متقاطعة أو متوازية، أما في هذا النوع الأدبي فهو خط زمني تصاعدي غالباً؛ لذا يمكن القول: إن حكاية السندباد، وحكايات ألف ليلة وليلة لا تدخل في أدب الخيال العلمي، فهذا الأدب لون جديد، ولا علاقة لتراثنا بأدب الخيال العلمي، ولا يزال كتّابه قليلين.

أما الأدب العجائبي فيقوم على أساس الإدهاش، وهو من هذه الناحية يلتقي أدب الخيال العلمي -كما بينا في الباب الأول- رواية الخيال العلمي رواية مستقبلية رؤياوية معرفية، والمعرفة أعلى مستوى من العلم، يمكن أن نصنِّفها بأنها أدب جاد، يوجه همّه إلى المستقبل الغامض، لكننا يجب ألا ننجرف كثيراً وراء هذه الفكرة إذ يمكن لأدب الخيال العلمي أن يروّج مفاهيم خاطئة، كما أن فيه من الأمور ما يبعده عن العلم الحقيقي، إذ إنه ليس أدباً واقعياً، وليس تنبؤياً خالصاً، وليس خيالياً جامحاً؛ لارتباطه بالحقائق العلمية، والاكتشافات العلمية، يعتمد على التفسير العلمي في جو خيالي أداته لغة علمية فهو إذن يجمع الضدين المتوازيين في حال شبه تضاد حين يعالج مشكلات متعلقة بالإنسان وازدياد معارفه، فيمتزج الخيال بالمعرفة العلمية في معناها الاصطلاحي «في بنية مقنعة في عمومها، وإن لم تكن كذلك في تفاصيلها الدقيقة»(١).

٥ - البعد الخامس(٢):

تدور أحداث الرواية في الهند، وتبدأ بعودة الراوي وزوجه إلى الهند ذلك البلد الذي يحمل ذكريات رائعة لدى الراوي د.طارق الذي وفد إلى

(١) د. عصام بهي، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، ص١٧.

(٢) د. طالب عمران، البعد الخامس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

هناك؛ ليشارك في مؤتمر علمي عن طب النفس والخوارق، وتبدأ الرواية بوقوف الراوي وزوجه مدهوشين أمام لوحة تمثل كهلاً كأنه شجرة متفرعة، وتكون هذه اللوحة سبباً للدخول في أحداث متلاحقة، إذ يتعرف د.طارق إلى د.ماهر الذي سحرته هذه اللوحة أيضاً، وكان قد أتى إلى الهند بهدف المشاركة في المؤتمر أيضاً، فيروي قصة جده د.حامد الذي رغب في البحث عن أسرار الخلود، ونجح في إطالة عمره، وهو متوارٍ عن الأنظار، فقد اختفى بآلية تبدو غامضة في بداية الرواية، إذ يروي د.ماهر ما حدث مع جدّه قائلاً:

«حين توفيت زوجته، أقصد جدتي، وكان عمره عند ذلك تسعين عاماً، وكانت جدتي في الثامنة والسبعين.... اختلى بعد دفن جدتي بابنيه والدي وعمي لعدة ساعات، ثم حمل حقيبته الضخمة وودعهما، ولم يره أحد بعد ذلك إلا بعد مرور ثلاث سنوات، وهو يزورنا بشكل متقطع لفترات قليلة...» «الرواية ص١٨».

يرافق الراوي وزوجُه الدكتور ماهر في رحلة بحثه عن سرّ جدّه، وسرّ اختفائه، فتُسرد أحداث حول صديقه الهنديّ، والقدرات التي يمتلكها، فلديه قدرة على التحكم بجسده، ويستطيع أن يرتفع عن الأرض بهدوء، ثم يعود إلى الانخفاض، كما أن لديه قدرة على قراءة الأفكار، وتحويل ضربات قلبه إلى ضربتين في الدقيقة «الرواية ص٢٨».

وتتلاحق الأحداث، فليتقي الراوي وزوجه والدكتور ماهر صديقاً آخر للجد د. حامد هي شخصية أوم بركاش سنغ الذي يمتلك قدرة على قراءة الأفكار، ومعرفة خبايا النفس عن طريق متابعة الذهن وومضاته، يسرد للرواي وللدكتور ماهر حكايا عجيبة عن محاولاته للخروج من جسده، والتجول في أماكن عديدة من العالم لأيام، والعودة إلى جسده «الرواية ص٣٦». فيكتشف أن لدى الإنسان قدرات خارقة لا يتمتع إلا بجزء ضئيل منها.

يصلون بعد محطات انتقالية مختلفة إلى بيت صديق جد الدكتور ماهر، فيسمعون صوتاً يخاطبهم بالعربية من غير أن يروه، ويخبرهم أنه قد أودع أوراقاً تحمل خلاصة تجاربه والجدّ الدكتور حامد. «الرواية ص٤٧»، وحين يسأله د.ماهر عن سبب عدم إمكانية رؤيته يجيبه بأنه في البعد الخامس، وهو يعني مكان المكان، وزمان الزمان، ويبدأ د.ماهر بسرد مذكرات الجد، وقصته مع زيدي الشاب الذي أخرجه الجد (د.حامد) من المشرحة حياً، وساعده على الزواج بمن يحبّ، فدرس الطب، وبرع في إجراء أبحاث في سر الحياة، وبعد وفاة زوجه اعتقد أنها انتقلت إلى عالم آخر يستطيع النفاذ إليه من دون موت «الرواية ص٦٣» فشرع يطبق الأبحاث على نفسه، وانتقل بالتدريج إلى البعد الخامس، وأصبح يدور في الكون، ويتعرف إلى كائنات عاقلة.

وذهب الراوي بصحبة زوجه ود.ماهر إلى مكان حدده الجدّ بواسطة رؤيا حدثت مع زوج الراوي، فيسمعون صوت الجدّ، ولا يرونه، فيخبرهم أنه أصبح في البعد الخامس، فالجسد قيد، وقد رغب في التخلص منه، كما رغب في التخلص من هذا العالم الحافل بالظلم والغدر والجريمة، «الرواية ص٧٢».

وتتلاحق الأحداث الشائقة فيصل د.ماهر و د.طارق إلى مزرعة جده للحصول على الصندوق الحديدي الذي أودع فيه الجدّ مذكراته وأسراره، وبعد أن يحصل د.ماهر على الأوراق يبدأ بالغياب طويلاً، ويستلم الراوي منه رسائل تؤكد أنه يسير على خطا جده د.حامد ثم يرسل في نهاية الرواية رسالة تؤكد أنه اختفى تماماً، ودخل في البعد الخامس، وتعرف إلى مكان المكان، وزمان الزمان.. وسط دهشة أحبائه ومريديه «الرواية ص٩٨».

٦- تقنيات الخطاب الروائي في رواية البعد الخامس:

يستعين الروائي في هذه الرواية على رسم المستقبل بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسلبياته، والماضي نفسه لا يغيب، ولم ينفصل الروائي عن كوكب الأرض في الخيال، والأهداف.

وتعبر الرواية عن تطلّع الروائي إلى كشوف علمية فيما يتعلق بخبايا النفس البشرية، وأسرار الكون المحيط بنا، والكلام على عوالم جديدة يرتادها الإنسان مستعيناً بالتسلح بالمعرفة العلمية العميقة، والإغراء بإيصال العلم الإنسانَ إلى عوالم شائقة، وغريبة.

ويمثّل البعد الخامس مكان المكان الذي يحلم به الروائي، وزمان الزمان الخالي من شرور البشر، ومشكلات الواقع.

وتعدّ هذه الرواية رواية فكرة علمية أكثر من كونها رواية بناء متين، وشخصيات مدروسة، وحوار موظف، تهدف بالدرجة الأولى إلى تشويق المتلقي وإثارة فضوله، وتنجح في مسعاها؛ إذ إنها تثير فضوله إلى حدّ كبير، وترسم له آفاقاً متوقعة عن خبايا الحياة.

وهي في رغبتها الشديدة في إثارة فضول القارئ تلتقي النصَّ الخرافيَّ، فتحرّضه وهو يبحث عن سرّ البعد الخامس على امتداد صفحات الرواية، وعن القدرات العجيبة الكامنة في النفس البشرية، وقدرة العلم على إخراج جزء كبير منها، فيصل الروائي بالقارئ إلى عمق كيانه العقلي. ويبدو أن الهدف من الرواية تحرير الخيال البشري بالاستعانة بما يولده عنصرا العجب، والدهشة في المتلقي.

وليس عنصر الإثارة هو الهدف الوحيد في الرواية، إن الكاتب ليكتب روايته بروح علمية، وشعور صادق بإيصال المعرفة المتوقعة حول ما يكتنف النفس البشرية من أخطار، وألغاز. فالاكتشافات العلمية يجب أن تُسخّر لمصلحة الإنسان، لا أن تستخدم؛ لترضي سياسات معينة، وجماعات محددة على وجه الكرة الأرضية. ويتخذ الراوي صورة عن الروائي بطريقة خفية، وقد أخذ موقعاً مهماً في الرواية.

٦-١- موقع الراوي:

هذه الرواية رواية فكرة أكثر من كونها رواية بناء وصورة ولغة، يرويها راوٍ (د.طارق. ويشاركه د.ماهر) ينتج خطاباً يحمل رؤية الراوي ورؤياه، فيمثل جسراً بين المروي لهم، والخطاب الروائي، وتتمثل الرؤية في الخطاب الروائي في «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية»[(١)].

ويقدم الراوي -وهو شخصية أساس في هذه الرواية- حدثاً واحداً بصيغ مختلفة، فيسرد، ويصف، ويحاور، ويعدّ قناعاً "من الأقنعة العديدة التي ينتشر وراءها الروائي؛ لتقديم عمله»[(٢)]. إنه شخصية متخيلة صنعها الروائي؛ لتحمل فكرة، ولتمثل جسراً بين الروائي والرواية والمتلقّي، فلا يمكن إغفال وظيفته في الخطاب الروائي؛ لأنه يحمل رؤية المبدع، ورؤياه.

لا يعني هذا الكلام أن الروائي هو الراوي؛ إذ يرى تودوروف "Todorov"[(٣)] أن الراوي لا يمكن له أن يكون الروائي، فهو ليس طبيعة مخلوقة، ولا طبيعة متحولة خالقة، بل هو محض طبيعة خالقة وغير مخلوقة.

يملك الراوي - إذن- جزءاً من رؤية الروائي، ويحملها ضمن حدود معينة في السرد الروائي متناوباً في هذه الوظيفة مع الشخصيات الأخرى، فينجز الروائي أنا ثانية تؤدي بدلاً منه مهمة السرد مما يعني أن ثمة مشاركة بين الروائي والراوي الضمني، فالروائي واقعي في حين أن الراوي خيالي، والتفريق بينهما تفريق بين الواقعي، والخيالي.

وهذه الرواية نص تخيلي ترتفع فيه درجة التخيل المرتبطة بالحقائق العلمية، نتيجة راوٍ ظاهرياً، وروائي فعلياً، ويعدّ الراوي (د.طارق) صلة الوصل

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٠.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص ١٣١.

(٣) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص ٨٢.

بين الروائي والمتلقي، بُنِيَ عالم الرواية على عاتقه، وبني فضاؤها المتخيَّل بسببه؛ لذا يعدُّ المكون الأساس لمسار الحدث في الرواية، معه تتطور أحداثها، وتصل إلى النهاية، فالرحلة العلمية التي قام بها إلى الهند كانت سبباً في تعرفه د.ماهر، والبحث عن سرّ البعد الخامس.

وتتحد العلاقة بين د.طارق وما يرويه (الرؤية السردية) على وفق الرؤية التي يتعامل الراوي معها في النظر إلى العالم الذي يروي عنه. والرؤية هي «الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات، أو هي المنظور الذي من خلاله تروى القصة، فيحيط بالإطار السري الذي تستعمله سواء كان ضمير المتكلم أو الغائب، وسواء كان الراوي محدوداً أو عليماً»[1].

فالراوي هو الذي نظّم السرد برؤيته، وهو الذي قدّم الأحداث والشخصيات مستخدماً تقنيات سردية في صياغة الحدث الروائي، وتقديمه.

ويعد د. طارق راوياً عليماً، وهو شخصية أساس في القصة، وتعد شخصية د.ماهر الشخصية المحورية الموازية له. ويتنوع الصوت الروائي المستخدم بين المتكلم، والمخاطب، والغائب.

يستخدم الراوي ضمير المخاطب بدلاً من الغائب في قوله:

«عدتم إلى (بيت الضيف) كان السائق بانتظاركم، نقلكم إلى مقر رئيس الجامعة الذي يستقبل الدكتور ماهر بحرارة، وقدمّه لبعض ضيوفه من الأساتذة والباحثين ورئيس المقاطعة (مقاطعة أتار براديش) وبعض ضباط الشرطة..» «الرواية، ص٦٦».

«استقبلكما مدير المركز بنفسه مرحباً، وطلب من القائمين على الخدمة العناية بكما، تأبطت (لينا) ذراعكَ وهي تهمهم...» «الرواية، ص٦٧».

---

(١) بوريس أوسبنكسي، التأليف الشعري، ص٣.

ويستخدم ضمير المتكلّم في مثل قوله:

«كان يوماً متقطعاً تخللته أحلام عن البعد الخامس وعالمه الغريب، صحوتُ أكثر من مرة وأنا ألهث من المشاهد التي كانت تتراءى أمامي في الحلم، وعن أطياف شاردة، وأشباح بأشكال غير مفهومة.. ورأيت أخيراً وجه الدكتور حامد المشرق يبتسم لي بصمت وهو يهزّ رأسه...» «الرواية، ص٧٧».

ويلون خطابه بضمير الغائب في مثل قوله:

«كان ماهر يشعر بالقلق والحنق من تصرفات أخيه.. كان متردداً من إعادة الكرّة والتأثير في أخيه عن طريق وسيط...» «الرواية، ص٩١».

الراوي ظلٌّ للروائي في هذه الرواية؛ لأنه يروي بضمير المتكلم، ويخفي هذا الضمير وراءه -كما يرى ميشيل بوتور -[(١)] الضمير (هو)، والضمير (أنت) يخفي وراءه الضميرين الآخرين، وهذا ما يجعل بينهما اتصالاً دائماً، هذا الاتصال هو الذي يحدد رؤية الروائي، وحين تتعدد الضمائر تتعدد زوايا النظر إلى الفكرة نفسها، و يُظهر التنوعُ في استخدامها مستويات الوعي، واللاوعي لدى الشخصيات.

والشخصية الأساس في الرواية د.طارق مصدر أساس للمعرفة، وصَفَ الشخصيات، وقدَّم الحدث، فلوى عنق الخطاب الروائي؛ لارتباطه بموقفه ورؤيته مع أن الرواية استخدمت تقنية الحوار، والسرد، والوصف. لكن سيطرة الراوي العليم على السرد الروائي جعلت الحوار مفتعلاً، فقد حمّله رؤيته ورؤياه في القضايا الاجتماعية والسياسية، ويبدو الحوار مفتعلاً بوضوح حين يتحدث د.طارق (الراوي) إلى زوجه: (صبت لينا الشاي بالفناجين، وصبت بعض الحليب أيضاً..

- أتريد سيجارة؟

---

(١) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، لبنان، ص١٠٥.

- لا ... ما الذي خطر ببالك لتسألني هذا السؤال؟ لم ترني منذ سنوات أشعل سيجارة.

- لا أدري ربما تذكرت أيامنا معاً، قبل زواجنا، كنت تدخنين كثيراً...» «الرواية، ص ٤٦».

يمكن أن نعدّ د.طارق الذات الثانية للروائي، تنطق على لسانه، فإذا بالشخصيات تنطق بصوته، وتؤدي أفكاره، وتتداخل أصوات الشخصيات فلا نرى فرقاً بين شخصية د.ماهر، وشخصية د. حامد، وشخصية الزيدي، ومع أن الشخصيات تتعدد يُقحَم السرد بأحداث مفتعلة، فقد بثَّ الروائي آراءه على ألسنة الشخصيات فيما يتعلق بموقفه من قضايا الخير والشر والكون والرغبة في التقدم العلمي، وهذا ما أضعف التقنية السردية، فثمة تفسير علمي مستمر لكل حدثٍ، الأمر الذي جعل المتلقي سلبياً يتوق؛ لكشف سرّ البعد الخامس فقط..

الراوي في البعد الخامس راوٍ لبعض الوقت، يتراجع؛ ليصبح مروياً له، شخصية ضمن شخصيات يدور الحدث حولها، فيذوب السارد في المسرود، ويعبّر عن وجهة نظر خاصة، إنه سرد ذاتي يكشف عوالم الشخصيات الفكرية والنفسية، ويعرّف بموقفها من الكون.

وقد تستمر الرواية بضمير الغائب، فيسلّم هذا الضمير الحدث للشخصيات؛ لتتحاور فيما بينها.

ويعدّ الانتقال ضمن الفقرة السردية الواحدة بين الضمائر ميزة جمالية تجسّد المشاعر المحتدمة في أعماق الشخصية. ولأن الراوي يحمل فكر الروائي كانت له علاقة بالأحداث كلها، والشخصيات.

٦ - ٢ - الراوي في علاقته بالحدث والشخصيات:

الراوي المشارك (د.ماهر) يروي قصة جدّه (د.حامد) وقصته، فيُسقط الروائي أفكاره على لسان الراوي، وتلغى المسافة بين الشخصية الراوي.

أما الرواية بضمير المخاطب فهي إشراك الروائي بعلمية السرد، فيلتبس المتكلم بالمخاطب بالغائب، وهو في الحقيقة صورة محوّلة عن ضمير المتكلم، فلا يسيطر ضمير واحد على السرد، ويحاول الراوي بهذا الضمير إذابة نفسه في السرد، ويؤدي الخطاب وظيفة انفعالية بهذا الضمير حين يستحث ذكريات الشخصية الساردة وعواطفها. فلا يعني تنوع وجهات النظر الناجمة عن تعدد الضمائر تعددَ الأصوات في الرواية، إذ يتأثر الخطاب الروائي بمستويات السرد، فثمة خطاب الراوي، وخطاب الشخصيات، والراوي حاضر على امتداد صفحات الرواية، وهو حاضر في معظم أحداثها:

«حدّثني غورديب سنغ عن محاولاته في الخروج من الجسد، وعن نجاحه في ذلك مدة معينة، يحاول باستمرار أن يزيدها...» «الرواية، ص٢٦».

ويقول الروائي على لسان جدّ الراوي:

«يا بني.. الإنسان في هذه الحياة، فرع صغير من شجرة الإنسانية، لكنه قوي خارق إن فهم نفسه وقدراته، الحياة ليست سراً صغيراً» «الرواية، ص١٨».

بُني الحدث في هذه الرواية بناء عقلياً واضحاً يقوم على دعامتين: السببية، وتصاعد الأحداث. فالمؤتمر الطبي كان سبباً في لقاء د.طارق وزوجه (لينا) ود.ماهر وهذا ما أدى إلى حديث مطّول عن لوحة شجرة الإنسانية، فتمت الزيارة الأولى لصديق الجد (د.حامد) وتطورت الأحداث؛ لكشف سرّ البعد الخامس.

ولا تتطور الشخصيات في الرواية، وتغلب على الحوار صفة العاطفية والانفعال بين د.طارق ولينا، والطابع العلمي الجامد بين د.طارق ود.ماهر، وهذه الشخصية العلمية المتماسكة والرصينة لم تخلُ من الانفعال في نهاية الرواية، فقد جمعت بين العاطفة والتفكير العلمي الجاد، وكان هنالك مراوحة بين

الذهنية والعاطفية في رسم الشخصيات والحوار. فقد آمن د.ماهر أن للإنسان قضايا أهم من مشكلة المال والإرث.

- «ها هو المفتاح، لننطلق إلى الصندوق نفتحه، كانوا قد حاولوا فتح الصندوق بمختلف الوسائل ولم ينجحوا، فتحه الدكتور ماهر بالمفتاح بسهولة، كانت هناك مجموعة من الأوراق والكتب القديمة.. كانوا يعتقدونه مليئاً بالمال...

- الحمد لله .. إنها أسرار أبحاث جدي... سأنكبّ على دراستها

- سألته: - وكاسر ؟ هل...؟ هل ستقف ضدّه؟

- لا .. لن أقوم بأي عمل بعد أن عثرت على هذه المخطوطات.. ليسامحه الله...» «الرواية ص٩٨».

أهم سمة للحدث في الرواية الغموض الذي قاد إلى امتداد عنصر التشويق على امتداد صفحات الرواية. والتشويق سمة فنية تعبر عن مقدرة الكاتب، ويقودنا هذا الكلام إلى عدّ الروائي قد أَولى الجانب الفني أهمية في الرواية من خلال رسم أحداث، واختيار مجتمع (الهند) الذي يمتع القارئ، ويقنعه، ويؤثر فيه، وهي أمور مهمة؛ لتحقيق مبدأ الفنية في العمل الأدبي، ولولاها لتحولت الرواية إلى نص وعظي أو خطاب تقريري.

ينطوي هذا الخطاب الأدبي على مضمون علمي، فيحتاج الروائي إلى معرفتين: معرفة علمية عميقة وغزيرة ومتماسكة، ومعرفة أدبية. وقد كان لدى الروائي وعي بالفرق بين العلم والخرافة، ظهر ذلك الوعي باللغة العلمية الكاشفة والمفسرة، وهذا هو شأن روايات الخيال العلمي ذات اللغة العلمية، والشخصيات الواضحة المحددة، والحدث التصاعدي، والحوار الوظيفي، وبذلك تستطيع هذه الرواية أن تصل إلى المخاطب على اختلاف مستوياته؛ لحرصها على الإيصال، فتتسع جوانب المغامرة، وتتعدد أركانها، وتحرص على الرحلة الخيالية في الحاضر، أو المستقبل.

وهذا النوع من الأدب تحريضي يثير الخيال والفضول، ويدفع إلى مزيد من المعرفة، ويحدد سؤال ما موقعي؟ ومن أنا؟ ومن سأكون؟ وأين أنا من هذا التقدم العلمي؟ وهو سؤال مهم في أدب الخيال العلمي سواء أكان في البلدان المتقدمة، أو النامية.

هذه الرواية -إذن- روايةُ فكرةٍ علميةٍ أكثر من كونها رواية بناء، وصورة، ولغة؛ إذ يعتور الحبكةَ الضعف في بعض المواضع، و يبدو الحوار غير موظف في حديث الراوي مع زوجه لينا، كما أن رسم الشخصيات، وحركتها، وحوارها ليست بالأمور المهمة أمام الحدث (كشف لغز البعد الخامس)، وتسير الأحداث؛ لمعرفة ما يحدث بعد اختفاء الجد د. حامد وصديقه، فلا يوجد صراع داخلي تعيشه الشخصية، وما نراه سلسلة من الأحداث التشويقية المتتالية إلى الخلف، والأمام، تحمل رؤيا خاصة بالروائي، ورؤية للواقع الذي يعيش فيه البشر.

وقد وُسِمَت الشخصيات بعدم النمو؛ لعدم وجود العمق الإنساني في رسمها، فالبناء الفني ليس معقداً؛ لذا كانت الشخصيات بسيطة، رسمت؛ لتناسب طبيعة الصراع في الرواية. ويبدو الحدث غير مقنع في بعض المواضع مثل الحديث عن بعض الخوارق التي قام بها المتخاطر الهندي صديق الدكتور ماهر أمام المجموعة كدخوله فرناً، ووقوفه على رأسه كأنه خشبة، وارتفاعه عن الأرض. «الرواية ص٩١».

ولهذه الرواية -ولرواية أدب الخيال العلمي- منطقها الخاص الذي يبعدها عن المعهود في الرواية العربية. وفي الحقيقة يجب أن نقبل أن لهذا النوع من الأدب منطقه الخاص، وألا نعامله معاملة الرواية المعروفة، فنقبل بناءه الفني المعقول؛ لأنه يحمل سمة علمية تبعده عن حقول الأدب، فلن يستطيع أن يوصل رسالته العلمية بعيداً عن هذه الطريق. ومع هذه المآخذ على فنية الرواية نجد أنه يكفيها -شأن أدب الخيال العلمي- أنها

استطاعت التعبير عن المشاعر الإنسانية المتناقضة تجاه الإنجازات، والأخطاء المرتكبة.

يرى بعض النقاد[١] أن أدب الخيال العلمي تعدّى مرحلة كونه طفرة أو نزعة عابرة كنزعة الروايات التاريخية، أو البوليسية، أو قصص الرعب، وأصبح له جمهوره الخاص، وكتّابه الخاصون، ومجلاته، وناقدوه، وجوائزه العلمية، ومؤتمراته، وله بالطبع أعداؤه في الوسط العلمي الذين يرون أنه يبتعد عن هدف العلم الكبير، وهو وصف الحقيقة، وفي الوسط الأدبي الذين يرون فيه تفاصيل علمية مضجرة.

إن الجمع بين الأدب والعلم معادلة صعبة، والتوفيق بينهما، أو المصالحة بينهما ليس بالأمر السهل، وقد سعى الروائي جاهداً إلى تحقيق هذه المعادلة الصعبة، فدعا في الرواية إلى التعمق في الأبحاث العلمية التي تؤدي إلى الاطلاع على الحضارات الأخرى في الأزمنة المختلفة، والأمكنة المختلفة بما يخدم البشرية، ويؤكد قيم الحب والخير والسلام، فدعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل لكوننا، وحاول أن يقيم توازناً بين أركان الفكر، والواقع، واللاشعور، والعاطفة، والخيال؛ لأنه يعرف أن الفكر إذا طغى على النص تحول إلى نص وعظي، وابتعد عن الفنية، فحاولت هذه الرواية قدر الإمكان الجمع بين خيال العلم، وخيال الأدب في مواضع كثيرة.

ورب سائل يقول: هل تلائم البنية المنطقية العلمية طبيعة الرواية؟

البعد الخامس محور هذه الرواية أمر متنبأ به، لكنه غير منطقي، وغير واقعي، وتصويره على هذه الحال يفاجئ المتلقي، وهذا ما يسم الرواية العلمية عموماً بأنها تعالج مشكلات غير تقليدية بأسلوب تقليدي لا يتفق والموضوع الجديد.

---

(١) جان غانتينو، أدب الخيال العلمي، مقدمة المترجم، ص ١٢.

الموضوع الجديد -إذن- يصب في شكل تقليدي وهذا الشكل يحتاج إلى مرحلة زمنية؛ لكي ينضج، وعلى هذا تكون العلاقة ضدية بين الموضوع (الخيال العلمي) والشكل الذي يقدّم به.

وللزمان والمكان خصوصية في رواية الخيال العلمي، فكيف تجلت هذه الخصوصية في البعد الخامس؟.

٦-٣- الزمان والمكان في الرواية:

لا يمكن دراسة هذه الرواية إلا بارتباطها بالزمن، كما لا يمكن دراسة أدب الخيال العلمي بعامة إلا في بعده الزمني. وتتكلم الرواية على أحداث تبدو عجائبية، وغريبة، وخيالية؛ لأنها لم تتحقق، أو غير قابلة للتحقق في عصرنا الحاضر. فالتنبؤ بالمستقبل يعني معرفة الزمن.

وللعتبة النصية في هذه الرواية بعد زماني، وبعد مكاني واضحان؛ إذ تولي جلّ عنايتها للزمان، والمكان. فقد شيّد الروائي بناءه في هذه الرواية على قطبي الزمان، والمكان. ويحيل تركيز الروائي في العادة على الزمان والمكان إلى جعل الرواية قريبة التصديق، تميل إلى الواقعية، فيسعى إلى التركيز على زمانٍ ما يثبته في مكان، أو التركيز على الحال المخالفة؛ ليبني خطابه الروائي. ويحتاج هذا الخطاب؛ لكي يتطور بوصفه عالماً مغلقاً، ومكتفياً بذاته «إلى عناصر زمانية ومكانية، فلا وجود للمادة الحكائية بعيداً عن الزمان، والمكان.

ولا يمكن أن نعد الزمان، والمكان في هذه الرواية إطاراً تتجسد فيه الشخصيات، إنه شخصية فاعلة في بناء الحدث الروائي. فللمكان، والزمان كيان مستقل في هذه الرواية؛ ذلك لأن البعد الخامس مكان، وزمان مختلفان لا يوصفان، ولا يكشفان عن ماهيتهما بقدر ما يخفيان..

- «أنا الدكتور (زيدي) يا ماهر، رفيق جدك في رحلة عمره، وهو الذي علّمني العربية.

- ولكن لماذا لا نراك؟

- إنه سؤال صعب يا ماهر.. ولكن سأحاول تقريب إجابته إليك... أنا في البعد الخامس يا ماهر. لن تراني رغم أني أراك جيداً.

- البعد الخامس؟ لا أفهم شيئاً، أعلم أن في الكون أربعة أبعاد... أبعاد المكان الثلاثة.. زائد البعد الرابع وهو الزمن.. ما هو البعد الخامس الذي تقصده؟.

- إنه مكان المكان وزمان الزمان..

- أرجوك أوضح لي ما تقصد، كأن الأمر يبدو لغزاً؟

- البعد الخامس هو مكان وزمان أيضاً، مكان لأني أوجَد فيه ضمن حيّز محدود، وزمان لأن الوقت يمر فيه بسرعة أيضاً». «الرواية، ص٤٩».

زمان الزمان إذن ليس الوقت الذي يمرّ علينا، إنه زمان له منطقه الخاص، وحساباته الخاصة، زمان من دون أحداث نعهدها، زمان الكون الكلي لا الكرة الأرضية.

الحوادث هي التي تصنع الوقت، لكنَّ للبعد الخامس حوادثه الخاصة الكونية، ففي البعد الخامس لا توجد عواطف إنسانية، ولا أحداث أرضية، ولا خلافات، ولا نزاعات، ولا حياة بشرية طبيعية، تلغى فيه الحاجات الإنسانية، وتفقد معناها.

الصراع منتشر على امتداد صفحات الرواية، وهو صراع مع الزمن الذي يمثل إطاراً حياً ينضوي تحته البشر بنزاعاتهم وخلافاتهم وأحداثهم التي تتفاعل؛ لتنتج ما يمكن تسميته بالزمن.

ويمكن القول: إن الغربة في الصراع مع الزمن، ومكان الزمن دعت إلى البحث عن البعد الخامس، للانتقال إلى زمان ومكان لهما منطقهما الخاص. والموقف المتخذ من الزمان، والمكان هو موقف متخذ من رؤية الحياة بما فيها.

ويمكن أن ننظر إلى هذه الرواية على أنها رواية زمن، أو رواية زمنية؛ لوعيها الخاص بالزمن، فثمة زمن للحكاية (العالم التخيلي)، وزمن السرد، وزمن القراءة، وثمة زمن مختلف يمثله ما يحمله البعد الخامس من قيم..

وتسير الأحداث في خط تصاعدي، ولا تعود إلى الوراء إلا حين الحاجة؛ لإضاءة فكرة، فالعودة إلى الماضي تهدف إلى تذكر أحداث عجائبية حدثت مع د. ماهر كقصته مع صديقه صاحب القدرات الخارقة أوم بركاش سنغ الرجل الخارق «الرواية، ص٣٨ وما بعدها».

ويمكن الكلام في هذا المجال على نسق الزمن السردي (الاستشراف والانكفاء إلى الوراء)، ووتيرة الزمن السردي (السرعة والبطء)، فلا يوجد ترتيب زمني للأحداث، فيسرد في الحاضر، ويعود إلى الماضي، ويحمّل السرد رؤياه، ويعود السرد في مسيرته التصاعدية إلى الاستذكار، وقد جسّد الروائي شعور الشخصيات بمرور الزمن، وبالزمن ذاته؛ لذا اهتم بالزمن الفيزيائي، والزمن النفسي.

وتعدّ المساحة الزمنية في الرواية واسعة جداً في البعد الخامس، وضيقة في الزمن الفيزيائي العادي، ويظهر الزمن النفسي في تداعيات الراوي د.طارق ود.ماهر، والحوارات الداخلية. وحين يُكسر الزمن بالعودة إلى الماضي يتطور الحدث؛ لأنه يضفي عليه معلومات جديدة.

الزمن في البعد الخامس قادر على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، أما نسق الزمن العادي فيسير في خط تصاعدي يقطع أحياناً إلى الماضي، وهو ما يسمى بالمفارقة السردية -حسب تعبير جيرار جينيت "J. Genette"-[١] ويكون ذلك بالاستذكار. أما الاستشراف فهو حركة سردية تتجه إلى إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً[٢].

---

(١) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٥١.

وبما أن خطاب الرؤيا لا يتسم باليقينية يحاول الروائي بخطابه العلمي أن يسمه بسمة اليقين. وهو خطاب تشويقي بسبب طبيعته الاستشرافية من جهة، وكسر النسق الزمني التقليدي من جهة أخرى، فيبدو الاستشراف رغبة تسعى الشخصية الروائية؛ لتحقيقها في المستقبل.

محور هذه الرواية هو صراع الإنسان الأبدي مع الزمن، فقد اعتقدت الحضارات القديمة بفكرة الحياة بعد الموت، وأتت الديانات السماوية؛ لتؤكد وجود حياة لكن من نوع مختلف، فالموت جسر للعبور إلى الحياة الأخرى، ومع ذلك بقي لدى الإنسان رغبة في إطالة حياته على الأرض، وأجريت تجارب كثيرة؛ لإطالة معدّل عمر الإنسان، وانتقلت هذه الرغبة إلى أدب الخيال العلمي، فقد نجح جدّ الدكتور ماهر في إطالة عمره إلى ١٣٩سنة. «الرواية، ص١٣».

وتهدف هذه الرواية التي أساسها العلم إلى استشراف مستقبل يدفع الإنسان إلى دروب السلام، ويحقق رغبته في إطالة مدة عمره الزمني على الأرض، وقد نجح الجدّ في الرواية وصديقه في الوصول إلى البعد الخامس، كما نجحت الرواية في إقناعنا بإمكان الانتقال إلى البعد الخامس بفضل العلم، وقدمت هذه الفكرة بقالب اجتماعي حين تحدثت عن قضية الطمع وخلافات البشر، وانتقدت جشع الآخر (ياسر الذي رغب في بيع مزرعة جد الدكتور ماهر بهدف الحصول على المال،«الرواية، ص٨٧ وما بعدها») وعبرت عن دفء المشاعر الإنسانية (علاقة د. طارق بزوجه).

٦ - ٤ -المكان:

الزمن حركة، والحركة تكون في فضاء يتشكل باللغة وعلاماتها، وهو ليس فضاءً جغرافياً، إنه مكان يتضمن مشاعر، وتصورات مكانية يقدّمها النسق اللغوي.

ويقدم الروائي مكانه بالخيال، وهو خيال خلاق يضفي على الفكرة بعداً جديداً؛ لأنه ذو طبيعة محلّقة إلى اللانهاية، إنه طاقة كاشفة، تكشف الحقيقة الكامنة وراء ما هو مألوف من الأشياء المحيطة بنا.

ويجذب الخيال إليه الأشياء، فتتحول إلى صور تحمل سمة الصدق الغني بالنماذج، وبذلك يضيف الخيال إلى المتلقي فهماً جديداً للفضاء المحيط به.

ويقوم الخيال -على مستوى المكان- في هذه الرواية على الجمع بين أشياء لا توجد بينها رابطة، وتتم الاستعانة بالخطاب العلمي؛ لتحقيق الغاية المرجوة، ويتسم الخيال في هذه الرواية بالتحليق من جهة، والطابع العلمي من جهة أخرى، إنه في منطقة وسطى بينهما.

ويظهر المكان في هذه الرواية بوصفه بؤرة تجتمع حولها الأحداث كلها، تنطلق منها، وتؤدي إليها.

لا يماثل المكان في هذه الرواية المكان المرجعي، إذ ليس له مكان مرجعي معروف، أما أمكنة سرد الحدث فهي تتحول عن المكان الواقعي المرجعي بفعل فاعلية الخيال عبر علامات اللغة، إنها أمكنة متحولة عن المكان الواقعي؛ لذا امتلكت سمات أخرى.

ويدخل المكان الأرضي (الهند بأحيائها ومدنها، وسورية، والمزرعة) في علاقة ضدية مع المكان الآخر (البعد الخامس)، ويؤدي هذا التعارض في ثنائية المكان في الرواية إلى التضاد، إذ إن التقابلات المكانية تنشأ في العادة من ثنائية ضدية تنجم عن علاقة الراوي وبقية الشخصيات بالأمكنة، وهي في هذه الرواية ناجمة عن رؤية الروائي الفضاءَ الذي يعيش فيه البشرُ، وهو فضاء مثقل بالنزاعات والخلافات والحروب، فيحمّل المكان رؤياه.

- «آه يا ماهر منْ تعرّف إلى البعد الخامس، ويستطيع القفز إليه، والتوغل في خفاياه لا يستطيع أن يعيش الحياة العادية التي تعيشونها.. لماذا

أغامر بمعرفتي وعلمي؛ لأعود لعالم لا أشعر أنني أنتمي إليه حقاً.. عالم فيه الظلم والغدر والجريمة وسيادة النزعة الحيوانية». «الرواية، ص٧٣».

المكان الأول (الأرضي) مألوف في حين أن المكان الثاني (البعد الخامس) يقع خارج دائرة الألفة ظاهرياً في حين أن المكان الأول كما يبدو وبعد القراءة المتأنية هو الذي يبدو غير مألوف. ويعدّ المكان أليفاً - كما يرى باشلار[١]- حين يمنحنا الشعور بالحماية والأمن. فثمة تقاطبات مكانية ناجمة عن التقابل بين المكان المغلق والمفتوح، الداخل والخارج، الأليف وغير الأليف، المكان المفروض على الإنسان والاختياري (البعد الخامس).

لقد اتخذ البعد الخامس معاني مرتبطة برؤيا الروائي الذي يرغب في الانعتاق من سلبيات الواقع، والطموح إلى مستقبل علمي أفضل.

وثمة ولع بتسمية الأماكن على المستوى الأول بأسماء حقيقية محددة على الخارطة الجغرافية (مقاطعة أتّاربراديش، لخنو، دلهي القديمة، الكائنات بليس، الجانباث، مطار دمشق الدولي، حلب...) أراد الراوي بالتفصيل في ذكر الأماكن إضفاء ظلال الواقعية على روايته؛ ليصل إلى ثقة المتلقي بالحكاية العلمية المتخيلة.

وقد أضفى الروائي على وصف المكان صفات متخيلة ترسم انطباعاً ما، فلم يهتم بالجانب الجمالي فيه؛ لكي لا يجعل القارئ ينساب مع جماله، وليبقى تركيزه قوياً مع القضية العلمية. فجمال المكان ناجم عن تحويله مما يدرك بالحس إلى ما يدرك بالشعور.

«الجانترمانتر، إنها حديقة ضخمة في دلهي، فيها آثار فلكية، وأمكنة لمراقبة النجوم، ودوائر ومدرجات.. إنها رسالة جدّي التخاطرية إلينا...» «الرواية، ص٦٥».

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٧.

المكان هو الذي قاد الراوي (د. طارق) ود.ماهر إلى دروب المعرفة، والبحثُ عن مكان المكان، وزمان الزمان (البعد الخامس) هو بحث عن معنى الحياة، وهوية الفضاء المحيط بنا، ويرتبط المكان بالحركة، وترتبط الحركة بالزمان، ويرى يوري لوتمان[١] أن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها من دون أن يصطدم بحواجز وعقبات، أي بقوى ناجمة عن الوسط الخارجي لا يقدر الإنسان على قهرها، أو تجاوزها؛ لذا يمكن القول: إن هذه الرواية رواية زمان ومكان بامتياز.

لقد لجأ الروائي إلى تقنية التأطير بالزمان والمكان؛ لتوليد حال شدّ للمتلقي، وتوتر يناسب اللحظة الدرامية المعقدة التي ستنفرج عندها الرواية، وهي كشف سرّ البعد الخامس، فثمة حدث وزمان، وحدث ومكان، وشخصية وزمان ومكان، وحدث وشخصية وزمان، وحدث وشخصية ومكان، فتنطلق الرواية من الهند، وتجري أحداثها في الهند، ثم تنتشر خلال رحلة العودة هذه؛ ليحدث الانتشار في الزمان والمكان في حال النجاح في الوصول إلى سرّ البعد الخامس.

البعد الخامس مكان وزمان فاعلان، لا عاديان، أما الهند فمكان يحوي قيماً غرائبية كثيرة، فهو مكان فاعل. وأشدّ التأطيرات فاعلية تلك التي يجتمع فيها الحدث بالشخصية والزمان والمكان، وهو أمر كفيل برفع الوتيرة الدرامية للسرد.

وبناء على ذلك نجد أن الفضاء الزماني مؤطر حقيقي للحدث، فلا يغدو الزمان مهماً في دلالته المرجعية، بل في تأطيره الحدثَ.

وفي الرواية رحلتان: رحلة الراوي ود. ماهر إلى الهند، وما صاحبها من أحداث شائقة، وهي رحلة إلى المكان، يقابلها رحلة د. حامد وصديقه إلى البعد الخامس، وهي رحلة في المكان.

---

(١) يوري لوتمان، جماليات المكان-عيون المقالات، ص٦٨.

ونجد أن الروائي قد أصرّ على منطق الثنائيات في هذه الرواية، فثمة ثنائية الخير / الشر، والرؤية / الرؤيا، والرحلة في المكان / الرحلة إلى المكان، والجسد / الروح... وتتقابل هذه الثنائيات وتتوازى على امتداد صفحات الرواية.

ومن ركائز نهوض هذه الرواية تبطئ السرد، ولهذا الأمر علاقة بالحركة الزمنية، والإيقاع في الرواية.

٦ - ٥ - تبطئ السرد:

تعني هذه التقنية دخول الراوي في تفاصيل زائدة لا تخدم الرواية، وهذا ما يؤدي إلى خلخلة السرد وانقطاع اتصاله، وهو أمر يؤثر في نسق الرواية الزمني، ويتجلى هذا البطء في المشهد الحواري بين طارق وزوجه، إذ يتباطأ إيقاع الزمن بفعل اتساع المشهد الحواري غير الوظيفي.

أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات الأخرى فيهدف إلى الوصول إلى كشف سر البعد الخامس، فيشكل سبباً؛ لتسريع الإيقاع الزمني في الرواية.

إن ما يجعل إيقاع السرد بطيئاً في هذه الرواية الحوار العادي، والحوار الداخلي:

«ها قد عُدتُ أخيراً إلى الهند البلد الذي عشت فيه أجمل سنوات عمري.. وما زال السفر إليه يشدني بقوة.. أقف مشدوهاً أمام لوحة في معرض من الصور والتماثيل والرسوم المعقدة يقام بمناسبة دينية عند الهندوس هي مناسبة (الدوشارا) ذكرى انتصار (راما) على (راوان) ملك لانكا، كما روتها ملحمة الراميانا الجميلة.. وقربي يقف رجل كهل كان يتأمل اللوحة بعمق كانت لوحة ساحرة فعلاً تمثل شجرة البشرية، وقد عُبِّرَ عنها بشخص متقدم في السن له أيد كثيرة وخيالات ترتبط برأسه تبدو متقنة في رسمها...» «الرواية، ص١٠».

إن أحداثاً متعددة يمكن أن تختزل، فلا يتأثر جوهر الرواية؛ لذا يمكن القول: إن هذه الرواية يمكن أن تتحول إلى قصة إذا اختزلت. ولتبطئ السرد علاقة بالوصف؛ إذ يرى بعض النقاد أن الوصف بطء سردي، ونرى فيه حركة، لكنها بطيئة.

٦ - ٦ - الوصف:

يعدّ الوصف توقفاً زمنياً للسرد، واستمراراً، وتواصلاً للخطاب، لا يأتي لهدف تزييني، إن له وظيفة تفسيرية، والعلاقة بين الوصف والسرد علاقة تنازع نصّي، فـ«الوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله، وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف، واحتلاله النصَّ، يتلوه ردّ فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه، وتأكيد مكانته في الميدان. أما أسلحة المعركة فهي الصفات والنعوت بالنسبة إلى الوصف، والأفعال من جانب السرد»[(١)].

للوصف في هذه الرواية وظيفة تأملية، وتفسيرية، وإيهامية تجعل الرواية أكثر واقعية:

«قطعت السيارة مسافة كبيرة وهي تخترق الشوارع العريضة، وقد امتلأت الأرصفة بالمشردين وباعة السجائر والأطعمة المطبوخة بالبهارات الهندية التي وصلت روائحها إلينا» «الرواية، ص١٥».

لقد تنوعت أدوات الروائي بين سرد، ووصف، وحوار، وحجاج، أما اللغة فكانت متأرجحة بين اللغة السلسة اللينة، واللغة العلمية الصارمة.

٦ - ٧ - اللغة:

للغة الرواية وظيفة توصيلية، ووظيفة جمالية، وتُولى الأهمية في الرواية الأدبية للوظيفة الثانية في حين أن للغة رواية الخيال العلمي وظيفة توصيلية أولاً.

---

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٧٨.

وتطغى اللغة العلمية على الشعرية في هذه الرواية، وليست لغة الرواية نسقاً نحوياً، إنها عنصر أساس في بناء الرواية تحمل رؤيا الروائي ورؤيته، وليس فيها لغة ذات مستوى واحد، فثمة لغة تقريرية مباشرة، ولغة شخصيات، ولغة الراوي، فالنص السردي نص لغوي متنوع المستويات.

وتبتعد هذه الرواية عن اللغة الشعرية؛ لصعوبة تقديم الخيال العلمي بأدوات الشعر، فتميل إلى اللغة التقريرية في السرد بسبب طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى لغة تقريرية بسيطة، قريبة إلى الفهم، بعيدة عن الانزياح.

اللغة السردية في هذه الرواية ذات وظيفة إخبارية تنقل الحدث، وتكشف عن الحقائق العلمية، إنها وعاء صبّ الروائي فيه الحدث والقضايا العلمية؛ لذا لم يول اهتماماً باللغة وبلاغتها، ولم تكن اللغة قادرة على وصف انفعالات الشخصية الروائية، فبدت وسيلة لا غاية، فقد انجرف السرد وراء الخطاب العلمي الذي أبعد الرواية عن شروط السرد الروائي الأدبي.

وثمة مسوّغ للجانب العلمي في الخطاب هو إيصال الجانب العلمي بلغة سهلة الفهم والتناول، وتبدو هذه الخصيصة من مستلزمات هذا النوع من الخطاب.

اللغة المستخدمة في الرواية هي الفصحى، لكنها الفصحى التي تشوبها شائبة، فطغيان الجانب العلمي جعل اللغة بعيدة عن لغة الصورة والانفعال، ومؤدية وظيفة إثارة الدهشة، والعجب، ومن ناحية أخرى أوقع لغة الرواية في أخطاء حبذا لو يتم تجنبها في طبعات قابلة:

«وفجأة وصلكم صوتاً هادئاً واضحاً» «الرواية ص ٧١».

«دخلنا إلى غرفة العرض، وجلسنا صامتين. كانت غرفة واسعة ما لبث آمار أن أحضر ملاءة وعصيّ وقضبان من الخشب ثم تمدد على الأرض..» «الرواية، ص ٩١».

«ولم يكن السائق سوى رجل بسيط من السهل استدعائه تخاطرياً...» «الرواية، ص٥٢».

لقد قدم الروائي ثنائية الرؤية / الرؤيا في روايته بخطاب اتسم بتنوع في الخطابات المتداخلة، والمتحاورة، والمتجاورة، فثمة خطاب نوعي غني حمل أفكار المبدع.

٧- الخطابات المتداخلة ضمن الخطاب الروائي:

يتضمن الخطاب الكلي في هذه الرواية مجموعة خطابات نوعية متداخلة تتكامل؛ لتشكل صورة كلية للخطاب.

٧-١ -الخطاب العلمي:

يعدّ الخطاب العلمي متزناً في تعاطيه مع المادة الحكائية، وهو يعني بشكل من الأشكال الكتابة في درجة الصفر، أو اللغة غير المنزاحة، وليس المقصود بالخطاب العلمي النثر الكامل الخالي من أية خاصية شعرية- كما رأى جان كوهن[(١)]- بل المقصود الخطاب الذي يحمّله الروائي أفكاره العلمية.

ونرى أن الخطاب العلّمي أهم خطاب في هذه الرواية، والحجر الأساس الذي تقوم عليه، ومن غيره تنتفي، فالخيال علمي.

«كنتُ أسأل كثيراً عن سرّ تخريب الخلية الحيّة، ووجدتُ جواباً اقتنعت به وهو أن الخلية النباتية تتخرب تلقائياً بقلّة الماء والغذاء ومضيّ الزمن، أما الخلية الحيوانية فتتخرب بالمرض والجوع والتخمة والعدوانية.. وربما كانت الغريزة هي التي تملي على الحيوان ما يفعل. أما بالنسبة إلى الإنسان فالوضع مختلف» «الرواية، ص٥٦».

---

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص١١، ١٣.

٧-٢- الخطاب التأملي الفلسفي:

لهذه الرواية طبيعة فلسفية علمية، تأثرت بجديّة الرؤيا أكثر من تأثرها بالفوران التقني؛ لذا تمثل روايةَ أفكار تترك في النفوس أثراً أكثر ديمومة، ويرى كثير من النقاد أن التقدم العلمي يبدأ بالخيال، أو أن الحلم هو طريق الحقيقة، والدليل أن بعض روايات الخيال العلمي قد تحول جزء من أحلامها إلى حقيقة.

نجد في الرواية كثيراً من التأملات ذات الخلفية المعرفية، والفلسفية الحاملة نبوءة إبداعية تعبر عن التمزق، والخوف، والأمل في الأزمنة الثلاثة.

ويحقق هذا النوع من الخطاب توتراً دراميا حين ينتقل الراوي أو الشخصية من السرد التقليدي إلى التأمل، فيقدم رؤاه الفلسفية لما يحيط به، وقد يكون هذا الخطاب تأملياً وجودياً، أو تأملياً صوفياً، أو تأملياً مجرداً.

«إنه الطريق إلى المعرفة، الوسيلة الحقيقية للسمّو بالإنسان عن الصراعات والأحقاد، حيث لا يرى الذي يسلك سبيل المعرفة أمامه سوى النور الذي يضيء له السبيل؛ ليتعرف إلى الكون وخفاياه وينبذ عن نفسه الشرور والعدوان» «الرواية ٦٥-٥٧».

يمثل الخطاب التأملي انزياحاً عن الخطاب التقليدي العادي؛ لأنه يحمل رصيداً فكرياً وعقلياً، فيوظف الفكر في خدمة الإنسان، ويدعو إلى حلّ المشكلات، وتجنب الشرور، والدعوة إلى السلام.

٧-٣- الخطاب السياسي:

يضمر الخطاب في هذه الرواية رسالة سياسية، أو نقداً سياسياً، فيغدو الخيال العلمي في الرواية على علاقة وشيجة بالسياسة، فيكشف عن سياسة الغرب مع الشرق.

يقول على لسان صديق د. ماهر:

«وكان حديثاً طويلاً ممتعاً، أكد لي البروفسور (أرنولد) وهو اسم الرجل أن ما قلتَه كان صحيحاً، وأنه قضى في حلب، وهو اسم المدينة السورية العريقة عدة أشهر يبحث في أسرار المخطوطات العربية والكتب القديمة، وهو رجل يتقن اللغة العربية جيداً، وقد أعلن عدة اكتشافات لصالح العلماء العرب رغم احتجاج بعض الأوربيين المتعصبين...» «الرواية، ص٣٣».

٧-٤- الخطاب الديني:

يوظف الروائي خطاباً نوعياً آخر هو الخطاب الديني، وهو أقرب إلى الحديث المباشر، يظهر من خلال نوعية الخطاب بين الراوي والمروي له.

يسرد الجدّ د. حامد مذكراته، فيقول:

«كان الموضوع الذي يشغلني هو الموت، هل ننتقل بعد موتنا إلى عالم آخر؟ أو أننا نموت هكذا كما تموت النباتات؟ بالطبع لأني كنت مؤمناً بالله إيماناً قوياً، فقد كنت أعرف أننا ننتقل إلى عالم آخر بعد الموت، وكنت متيقناً من وجود الثواب والعقاب.. لذلك بدأت بقراءة الكتب الدينية وكتب التصوف. حتى توصلت أخيراً إلى فهم عظمة الخالق عزّ وجل.. والقوة الكبيرة التي أعطاها للإنسان ولم يعرف كيف يستثمرها...» «الرواية، ص٥٥».

٧-٥- الخطاب العجائبي:

تحفل الرواية على امتداد صفحاتها بهذا النوع من الخطاب؛ ذلك لأن لها سمة تشويقية، تلاحق الغريب والمدهش، وتترصده سواء أكان متعلقاً بالمكان والزمان، أم بالحدث والشخصية. وهو خطاب منزاح أيضاً عن الخطاب التقليدي، ويمثل انزياحاً آخر على مستوى قابلية الحدث الروائي للتحقق، وهو الأمر الذي يعزز حضور مجاز العلم في هذه الرواية، فيبنى الخطاب العجائبي على عدم قابلية تحققه منطقياً، ويلازمه الإدهاش والتشويق.

«كنتُ سعيداً حال خروجي من جسدي، كنتُ سعيداً وأنا أبصرُ جسدي أمامي ممدداً على السرير... وسرعان ما اخترقت الجدران، وخرجتُ من بيتي، إنني أطير في حلم جميل دون أن أحسّ بالحرارة والضوء المنتشر حولي آه... هاهم المنبوذون ينتشرون على أرصفة محطات السكك الحديدية، يطاردون الناس من أجل لقمة تسدّ أودهم... آه أحد الناس ينهال بالسوط على أحدهم. هاهو نسر ضخم ينقض على أرنب يحمله بمخالبه والأرنب يتخبط... أقمار صناعية تتجسّس، أسلحة مخيفة تنتشر في كل مكان، لماذا لا يحب الناس بعضهم بعضاً؟.. آه يا صديقي، كنت أتعذب وأنا أنتقل من مكان لآخر أرى الأمور على حقيقتها، وأحسّ بتفاهة البشر...» «الرواية، ص٣٧».

٨ -خاتمة:

لا يزال أدب الخيال العلمي في أدبنا العربي محدوداً، وربما قادنا هذا الكلام إلى حديث عن مدى وعي الكاتب بهذا النوع من الأدب. وبالموضوعات التي يعالجها، فقد حاز أهمية كبرى في الغرب في تكوين العلماء والمبدعين، وإن دلّ هذا الأمر على شيء فإنما يدل على كبير وظيفته، فهو ينمّي الخيال لدى المتلقي، وكثيرٌ من قصص الخيال العلمي كانت وراء التطورات المعرفية والتكنولوجية.

- يتجه أدب الخيال العلمي إلى المستقبل، لكنه يستعين على رسمه بالحاضر الذي لا يغيب عنه بسلبياته، ويبدو العلم السبيل الوحيد إلى يقين المعرفة.

- قدم الروائي الرؤية، والرؤيا متوازيين في هذه الرواية، فوقف عند سلبيات الواقع، وتكلم على حلول علمية على ألسنة الشخصيات، وأبرزُها الراوي ليس بوصفه عالماً مفكراً بل بوصفه إنساناً يشعر بمسؤولية تجاه واقعه، فالمشكلات إنسانية عامة، لا محلية.

وكان السؤال الذي تثيره الرواية ماذا نفعل للمستقبل؟ وكيف نخرج من ظلمات الواقع؟ عالمُ المستقبل الخالي من شرور الواقع، المتسلح بالعلم هو ما طمح إليه الروائي خدمة للإنسانية، ورغبة في مشاركة حقيقية.

- لم يكن الخيال جامحاً في هذه الرواية كما نجد في روايات الخيال العلمي الأخرى..

- ليست الأرض المكان الوحيد لهذه الرواية، يشاركها الفضاء الخارجي المجهول، لكنها تقدم مكاناً ممتداً على مساحة الكرة الأرضية، فلا تعنيها التقسيمات السياسية.

- تحتاج رواية الخيال العلمي إلى مدة زمنية؛ لكي تنضج فنياً، وتجاري الرواية الأدبية.

- يعدّ د.طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي في سورية، رأى أن هذا اللون من الأدب نافذة؛ لإطلاق الخيال في مساحة العلم، وأنه يبنى على الخيال **أولاً**، والعلم **ثانياً**، فأكّد قيم الخير والعدل والسلام، ودعا إلى سعادة الإنسان في مستقبل أفضل، وشدّد على أهمية العلم للوصول إلى هذه السعادة.

المصادر والمراجع

- إخوان الصفاء: ١٩٧٥، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت.
- أوسبنكسي، بوريس: ١٩٩٩، التأليف الشعري، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- باشلار، غاستون: ١٩٨٤، جماليات المكان، ط٢، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت.
- بحراوي، حسن: ١٩٩٠، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- بهي، د.عصام: د.ت، الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة.
- بوتور، ميشيل: ١٩٨٢، بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.
- تودوروف، تزفيتان: ١٩٨٦، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت.
- جبور، زهير: ٢٠٠٨، حروب الخيال العلمي والمستقبل، الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨٧، ١٩/ ١/ ٢٠٠٨.
- جينيت، جيرار: ١٩٩٧، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- رونتال وبودين: ١٩٨٠، الموسوعة الفلسفية، ط٢، دار الطليعة، بيروت.
- صالح، د. عبد المحسن: ١٩٨١، التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، عالم المعرفة، العدد ٤٨، الكويت.
- عبد النور، جبور: ١٩٧٩، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت.

- عمران، د.طالب: ٢٠٠٠، رواية البعد الخامس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

- غانتينو، جان: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، دار طلاس، دمشق، ترجمة ميشيل خوري.

- قاسم، سيزا: ١٩٨٤، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- الكفوي، أبو البقاء، د.ت، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق د.عدنان دوريش ومحمد المصري، ط٢، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

- كوهن، جان: ١٩٨٦، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

- لوتمان، يوري: ١٩٨٨، جماليات المكان - عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، دار قرطبة.

- ولسن، كولن: ١٩٩٦، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت.

- ولسن، كولن: ١٩٩٦، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت.

- يقطين، سعيد: ١٩٩٧، تحليل الخطاب الروائي، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت.

الفصل الثاني

فضاء الوصف

في رواية أحزان السندباد[1]

لقد آن الأوان كي نحطم الحواجز الشكلية
نهائياً بين الشعر والنثر

والت ويتمان

١– مقدمة:

يعدّ الوصف مدخلاً مناسباً لدراسة هذه الرواية بسبب كثافة الحضور الوصفي فيها؛ لذا نهدف إلى دراسة وظائف الوصف الداخلية المرتبطة بالخطاب، والخارجية، والبعد الحدثي السردي في الوصف، وخصوصيات الوصف الفنية والدلالية، وقدرة الوصف على مشاكله الفنون الأخرى كالرسم، وارتباطه برؤية الروائي، ورؤياه.

والوصف في هذه الرواية وصف ضمن نص سردي قائم على الخيال المرتبط بالعلم، والرواية تظل رواية سواء أكانت لغة خيال علمي، أم رواية بوليسية، أو حربية... لكنّ لرواية الخيال العلمي خصوصية لا نجدها في سائر الروايات. فالرواية الحربية يمكن أن تكون غرامية، والبوليسية يمكن أن تكون حربية لكن رواية الخيال العلمي وحدها تحلّق في أجواء الخيال العلمي.

---

(١) طالب عمران: ٢٠٠٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٢ - الوصف في المعجم والنقد:

يعدّ الوصف مكوناً من مكونات الخطاب، وعنصراً من عناصره، وقد تحدث نقادنا العرب القدامى عن الوصف، فعدّوه معيار جودة الشعر، ومجالاً للتفاضل بين الشعراء، وقد ارتبط الوصف لديهم بالشعر؛ لأن العرب لم تعرف الرواية إلا في العصر الحديث، فنجد حضوره واضحاً في الرواية العربية في مراحل تطورها. وتؤكد رواية الخيال العلمي -باعتمادها الواضح على عنصر الوصف- أنها تأخذ مكانتها في عالم الرواية العربية.

وقد اهتم النقاد القدامى بالوصف خلاف النقاد المحدثين الذين انصرفوا عنه -إلا أقلهم[(١)]- إلى السرد والخطاب. فقد نهضت الرواية على الوصف لكنّ النقد غيّبه.

وارتبط الوصف بالمحاكاة والتصوير والتخييل، وقد أفادت المادة - معجمياً- معاني الكشف والإيضاح والحسن والاتصاف. «وصف الشيء له وعليه وصفاً، وصفة: حلاه... الوصف وصفك الشيء بحليته ونعته...»[(٢)].

يعني الكلام السابق أن كل ما دل على الصفات والهيئات مدرج ضمن الوصف يحمل معنى الإبانة والكشف من جهة، ومعنى الإخبار الذي يخصص الموصوف من جهة أخرى. ويمكن أن نمثل لتعريف الوصف بما يلي:

إخبار عن الصفات ← تدقيق في الصفات ← مبالغة في التدقيق ← ارتباط بالحواس

---

(١) انظر: محمد نجيب العمامي: ٢٠٠٥ في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، تونس.
عبد الفتاح الحجمري: ٢٠٠٨، الكحل والمرود- تحليل الوصف في الرواية العربية، ط١، دار الحرف، المغرب.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة وصف.

ارتبط الوصف بالمستوى الأدبي البلاغي وهو الأمر الذي نجده لدى البلاغيين القدامى، فقد ربطوا الوصف بشكل التعبير، وبالنظام والترتيب في الكلام، فقد رأى قدامة بن جعفر[١] أنه محسّن، ومن شروطه لديه أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. يقول: «الوصف **إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات** ولما كان أكثر وصف الشعراء **إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني** كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولادها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته»[٢].

يعني الكلام السابق أن الوصف قد عُدّ مقياس الشعرية، وارتبط بحقيقة الموصوفات، لكنه حديث عن الصفة التي تتبع الموصوف، لا حديث عن أثر الوصف ووظيفته في النص الأدبي. فيرتبط الوصف بالأحوال والهيئات أي بالصورة الخارجية، ويتحول الموصوف من شكل مادي إلى شكل فني له خصوصية لغوية.

كما أن الوصف -لدى قدامة- مركب لا مفرد، فالمبدع المبرّز من أتى بأكثر المعاني للموصوف المركب مع التركيز على النقل الأمين للواصف، فعلاقة الوصف بالموصوف علاقة مقاربة ومماثلة.

وقد ربط إبراهيم فتحي في معجمه الوصف بالحواس قائلاً: إنه «شكل من أشكال القول، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه، ورائحته، وصوته، ومسلكه، وشعوره»[٣].

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٤.

(٣) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، مادة وصف.

أدرك النقاد المحدثون أن للوصف قيمتين: فنية، ونقدية مع أنهم تأرجحوا بين النكران والرضى؛ لأهميته ووظيفته في بناء الرواية. لكن الوصف ظلّ مستعلياً على مواقف النقاد، فلم يرتبط بجنس أدبي محدد، ولم ينظم سلفاً في شكل خاص، ولا يؤدي وظيفة واحدة في الخطاب، ولا يتجلى بشكل واحد. وقد تنوعت مواقف النقاد المحدثين من الوصف، وربما أمكن لهذا البحث الوقوف عند بعض من جهودهم في هذا المجال بهدف تحليل الوصف في رواية أحزان السندباد.

٣- أحزان السندباد:

تدور أحداث الرواية في الهند، ذلك المكان المثير الحافل بالأمور الغريبة والمجهولة لدى الكثيرين، ويسردها راوٍ هو الشخصية الواصفة على امتداد صفحات الرواية، وهو طالب عربي يحضر رسالة دكتوراه في الرياضيات، يرغب في زيارة بعض الأصدقاء في الهند وهو راجنيش الفيلسوف، كثير التلاميذ، القادر على التأثير في مستمعيه، فيرى أحلاماً يفاجأ أنه يراها في اليوم التالي حقيقية تحدث معه:

«يا إلهي كلّ شيء يبدو ساحراً في هذه البلاد، حتى الأحلام؟ نفس المنظر الذي رأيته في الحلم بكل تفاصيله؟ «الرواية، ص١١١».

ومن بين أحلامه التي أضحت حقيقة في اليوم التالي فتاة هندية جميلة تعرّف إليها في محطة القطار، فشعر بقوة خفية نحوها:

«آه أحلم بهما في نومي، فأراهما بشحمهما ولحمهما يتجسدان أمامي، يا إلهي ما أعذب عيني نيلام، إنها تنظر إلي كأنها تحاول قراءة أفكاري، أحسّ أنني ضعيف أمام سحر عينيها». «الراوية، ص١٦».

يكشف الوصف فضاء الهند بعاداته، وطباع الهنود، ومعتقداتهم، وأوضاعهم السياسية والدينية والاجتماعية، ووضع العرب وموقف الشخصية الواصفة من كثير من القضايا العربية، والعالمية.

تتطور علاقته بنيلام، وتسرد له قصتها المؤلمة، فلها زواج سابق فاشل، ويربطه بها حزنها العميق، فتحبه حباً شديداً، ويشعر بميل نحوها، ويتزوجان، ويتابع رحلاته في الهند، فيتعرف إلى متخاطر شهير كان يزور جامعة أغرا، يهتم بالتخاطر، والحاسة السادسة، وقوى الإنسان الخفية:

«كان ماهراً جداً في قراءة الأفكار، ومعرفة الخفايا.. والتنبؤ بالمستقل القريب» «الرواية ص٨٧» فأخبره أن سيبدأ مغامرة جديدة يتخلى فيها عن زوجه التي تحبه جداً، وأنه سيندم حين لا ينفع ندم، ويشرح له كيفية تدريب نفسه على معرفة الخفايا، والحاسة السادسة؛ لأنه نجح في رؤية إشارات يفسرها بالقفز فوق الزمن، ورؤية بعض ملامح المستقبل، وبعض ما تختزنه الذاكرة من الماضي. «الرواية، ص٨٨».

ثم يتعرف الراوي إلى إلهام العربية ولا يدري سبب إنكار زواجه أمامها، وتتطور العلاقة بينهما بينما تتدهور حال زوجه الصحية، وترسل إليه، فلا يبالي، فيكتشف فجأة في زيارته وصديقه مكاناً يحرق فيه الهنود موتاهم وفاة زوجه، فعلم من أخيها أن مرضها كان السرطان، وأنه قد أتى ليحرق نيلام، وكان يأمل أن يتكل عليه لمساعدته في بث حب الحياة في نفس أخته المريضة، فندم حين لم يعد ينفع الندم:

«آه من أحزاني، أحزان السندباد» «الرواية، ص١١٩».

وتظهر نهاية الرواية أحزانه المتوالية نتيجة خسارته أصدقاءه واحداً تلو الآخر نتيجة أزماتهم النفسية المرتبطة بواقعهم السياسي، والاجتماعي.

٤ - العتبة النصية وارتباطها بالوصف:

يحيل العنوان «أحزان السندباد» على الرحلة في المكان. فالشخصية الواصفة غير ثابتة في المكان، ويعني هذا الأمر أن الرواية رواية مكان، أي رواية وصف مكان بامتياز. فثمة أحزان، لا حزن واحد تنسب إلى السندباد الذي ارتبط ذكره

بالأمكنة المختلفة. إنها رواية مكان لما تحمله من وعي خاص بالمكان، ويشعر السندباد بالأحزان المرتبطة بأسباب تتعلق برحلاته في المكان.

وثمة حوارية ناجمة عن استحضار الشخصية الخرافية (السندباد)، وإسقاطها على الشخصية الواصفة. فالشخصية الواصفة هي السندباد المسافر عبر الأمكنة. وتأتي رواية الخيال العلمي لتثبت قدرتها على حوار نص آخر، وبذلك تكون العلاقة بين النص المحاور والمحاوَر علاقة توافق حواري، فيتوازى النصان، ويحمل النص الثاني الطاقة الإيحائية الموجودة في النص الأول. وثمة علاقة بين النص الغائب المرجعي، أو المحال عليه (حكاية السندباد) والنص الحاضر، فينتفي النص الأول، وتظهر إيحاءاته في النص الثاني عبر الشخصية الواصفة. فثمة توافق حواري بين النصين[١].

يرى باختين أنه "لكي يشقّ الخطاب طريقه إلى معناه وتعبيره فإنه يجتاز بيئته من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع بعضها الآخر»[٢]. ونجد أن الروائي قد أضاف إلى هذه الحوارية مع التراث بعداً جديداً من خلال الاستعارة الواضحة في العتبة النصية، فالسندباد حزين، وقد تحول حزنه إلى غابة من الأحزان، وهو -أي السندباد- بذلك يدخل في علاقة ضدية في الآن نفسه مع الشخصية المعروفة. فالحوارية قائمة على التضاد، ويشي العنوان بوصف لهذه الأحزان، وهو أمر يقرّب التجربة الروائية إلى المتلقي، ويمزج بين الشخصية الخرافية، والإيهام بالواقع، والخيال العلمي الاستشرافي.

---

(١) انظر في هذا المجال: جوليا كريستيفا: ١٩٩١، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، المغرب، ص٧٨-٧٩.

(٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص٥٢.

تتجلى أحزان السندباد في الهند؛ لأنها موضع فراق الشخصية الواصفة مَنْ تحب، لا موضع لقاء، أفق للمغادرة لا للمجيء، فالسندباد توق دائم للحركة، ورفض للثبات والاستقرار. فما وظيفة الشخصية الواصفة؟ وما علاقتها بالروائي، وبسيرورة الحدث الروائي؟.

٥ - الشخصية الواصفة:

أغفل الروائي اسم الشخصية الواصفة؛ لأنها أدت وظيفة الراوي، فلا يعني الاسم شيئاً أمام الحال التي تمثلها هذه الشخصية.

وليس كاتب الخيال العلمي مغرماً بالتجريب من ناحية الحبكة، فقد قُدّم الحدث الوصفي بطريقة أقرب إلى البساطة، وبدت الشخصية الواصفة هي من يتولى توزيع الأدوار في هذا العالم الحكائي، وسارداً داخل حكائي، أراد أن يخبر بنفسه. وبذلك يمكن القول إن الوصف يُعزى إلى وظيفة هذه الشخصية في السرد.

وتقدّم الشخصية الواصفة الرواية بضمير المتكلم الذي يحيل على الذات في حين يحيل ضمير الغائب على الموضوع (الخارج)، فتصف الحدث والشخصيات والزمان والمكان من بداية الرواية إلى نهايتها، وتعرف الشخصية الواصفة (الشخصية الروائية) ما يعرفه الراوي، وتعبر عن وجهة نظر ذاتية؛ لأن الذي يرويها راوٍ يقدم الأفعال، والأقوال، والمشاعر، والأفكار. ويقودنا هذا الكلام إلى عدّ ضمير المتكلم المسيطر على هذه الرواية مرتبطاً بالكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ففيه حميمية بين الراوي وموضوعه، وبساطة وقدرة على الغوص في أعماق الشخصية.

وتشاكل هذه الرواية السيرة الذاتية منذ أول سطر فيها:

«آه من ذلك الزمن الذي وجدت نفسي غارقاً في أحداثه بكل تفاصيلها المذهلة؟ كيف بدأت تلك الأحداث؟ كانت أشبه بحلم مرّ بسرعةٍ تاركاً أثراً كبيراً في قلبي لم أنسه رغم مرور السنين، أستعيد فيه جزءاً من ماض أتساءل أحياناً هل عشته حقاً». «الرواية، ص٧».

فعبر سطورها نتعرف إلى شخصية الراوي ورؤيتها ورؤياها، وربما نتجاوب مع قدرته على إيهامنا بواقعية ما جرى، فثمة تماه بين الشخصية الروائية وشخصية الراوي، وتماه بين السارد والمسرود. وربما استطاع إقناع المتلقي فنياً بحرارة التجربة الشخصية، أو السيرة الذاتية التي يرويها الراوي / البطل(١).

ويعني ضمير المتكلم هيمنة المنظور الذاتي للشخصية الواصفة، وانتفاء شخصية الراوي العليم الذي يبعد الشخصية المحورية عن أداء وظيفتها. وربما أراد الراوي أن يحمّل الشخصية ما أراد بثّه من رؤية ورؤيا، فكانت الشخصية الواصفة هي الشخصية المحورية؛ لأن الراوي -بهذه الطريقة- يهيمن على السرد الروائي بطريقة طبيعية، أو خفية، كما ترى يمنى العيد(٢).

ويناسب هذا الضمير بناء رواية الخيال العلمي كونه بناء غير معقد، استطاع الراوي أن يعبر به عن همّه الشاغل تجاه مشكلات الكون بعامة (حروب، مخدرات، صراع ديني، دعارة...) فيسهم ضمير المتكلم في التعبير عن قضايا الإنسان، وإبرازه هموم الذات البشرية بمعزل عن الحدود السياسية بين البشر، والتركيز على المضمر من خطاب الاستشراق؛ لأن الشخصية الواصفة / الراوي تعبر بحرية، وتتحول إلى محور العالم الروائي داخل الرواية، فكل حدث يصدر عن هذه الذات يرتد إليها، ويرتبط بها. وهي المعيار الذي يقيِّم أي شيء، حتى إنها تقيّم نفسها -مراجعة الراوي نفسه، وندمه على تصرفه تجاه نيلام- لكن هذا الصنيع يجعل عالم الرواية عالماً نسبياً من وجهة نظر أحادية الجانب حاول أن يعلن موقفه من جملة قضايا إنسانية بإدراج عنصر خيال محدود الأفق.

---

(١) للتوسع في هذه الفكرة انظر:

- عبد الملك مرتاض: ٢٠٠٤، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص١٨٧.
- آمنة يوسف: ١٩٩٧، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، ص٣٩.

(٢) يُمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص٨٤،٨٦.

وثمة تشاكل بين الروائي والشخصية الواصفة مع إدراكنا أن الروائي كائن، والراوي شخصية خيالية، الأول مؤلف، والثاني سارد. لكن هذا التشاكل يوحي بقرب الحدث من الروائي، فهو ليس مراقباً، ولا متحدثاً عليماً بمنأى عن الدهشة والمفارقات التي حدثت عن الشخصية الواصفة. إنه مسهم بوظيفة فاعلة في الحدث الوصفي. يحقق إيهام المماثلة مع الواقع. إنه الصدق الفني لكن عناصر السيرة الذاتية التي تعدّ عناصر تكوينية في هذه الرواية أتت بأفق تخيلي يمكن تسميته الانزياح التخيلي عن الواقعي، أو السِّيري.

وتعدّ الكتابة بضمير الأنا خاصية شعرية ترتبط برؤية العالم، والموقع المجتمعي الإيديولوجي[١] الذي منه تبنى هذه الرؤية، وعليه تنهض، فلا فرق بين الذات الواصفة والراوي، فيلوي عنق أجزاء الرواية؛ لارتباط عالم الرواية به، وتسير الرواية في خط زمني متصاعد من غير ارتدادات إلى الخلف، ويسير الفضاء الحكائي في اتجاه واحد، والشخصية الواصفة محصورة باتجاه واحد فقط.

وثمة موضع واحد في مجال تجاوز خط الحدث المستقيم إلى المستقبل، ثم العودة إلى الحاضر في حديثه عن التخاطر. فالشخصية التي تصف بضمير الأنا تقنية أرادها الروائي؛ ليتمكن من الحضور داخل النص، وليتمكن من إدراج مقولاته المتعلقة بالخيال العلمي وقضايا الكون، فتتحرك هذه الشخصية على بساط السندباد بين أمكنة مختلفة في الهند بطريقة تبدو مفتعلة في بعض الأحيان:

«مشيت إلى محطة القطار قرب القرية و(كيشور) يلاحقني ليطمئن إلى سهولة رحيلي، وصعدت في قطار باسانجور أردأ أنواع القطارات في الهند، وبقيت محاصراً بين أشباه البشر... حتى وصلت دلهي» «الرواية ص٤٨».

يرتبط وصف الشخصية الواصفة بوجهة النظر لديها، فكيف استطاعت أن توظف وصف المكان (الهند) في خدمة هدفها؟.

---

(١) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص١٣.

٦ - الوصف البصري:

تعد رواية الخيال العلمي نوعاً أدبياً يتطور بفضل تحولات تسم العملية الإبداعية، من هنا يكتسب الوصف أهمية؛ لأنه قادر على الإسهام في خلق النمذجات، وجعلها قادرة على تحقيق الأهداف التي تريدها، كما أن نهوض هذه الرواية على الوصف يعزز مجاز العلم فيها.

ويرتبط وصف المكان (الهند) بوجهة النظر (الرؤية). فهو ليس مكاناً جغرافياً. إنه مكان يحمل قيماً معينة. فلا يؤطر الحدث؛ لأن له وظيفة في تصاعد الحدث، وتطوره. فمن صفات المكان الفني «أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني»[١].

والواضح أن الروائي قد اهتم بفضاء المكان أكثر من اهتمامه بالشخصيات البشرية، ويعود ذلك إلى رغبته في تعريف القارئ بهذا الفضاء (الهند) المجهول، بالنسبة إليه، الحافل بالغرائب والأسرار.

٦ - ١ - الوصف الرؤياوي:

نجد ثنائيات في وصف المكان مثل ثنائية شرق / غرب، وهي ثنائية ضدية ظهرت في خطاب الاستشراق الذي قدّمته الشخصية الواصفة في لقائها المستشرقة الكندية.

- «كانت الزائرة الشقراء فتاة كندية تشتغل بالبحث، وتتقن الأوردو إضافة لثلاث لغات شرقية أخرى هي العربية والفارسية والهندية وأربع لغات أوربية هي الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية. كانت (مارسيا هرماتس) في نحو الخامسة والثلاثين من عمرها، عزباء تتابع بحوثها في جامعة شيكاغومول الصوفية... وفي الليلة نفسها أدرت معها حواراً حول الصوفية اكتشف من خلاله مدى ضآلة معلوماتها، وهذا ما زاد من شكوكي بمهمتها العلمية كما حاولت أن تفسر هي سبب وجودها في الهند... رغم أن علاقتي بمارسيا لم تتعد علاقتي بأية فتاة أخرى، علاقة

---

(١) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص٨٨.

عابرة سريعة فقد تركت في نفسي أثراً سيئاً عن أولئك القادمين من الغرب الذي يحاولون معرفة سر السّحر الشرقي، وسرقة آثاره وتزويرها». «الرواية، ص٣٨-٣٩».

- «يبدو أنها -المتسشرقة الكندية- نفذت بين العرب أيضاً، أليست أنثى ومتحررة، لماذا لا تنفذ إذن»؟! «الرواية، ص٦٢».

تكلم كلود ليفي شتراوس[١] على الثنائيات المتعارضة التي تؤدي إلى التكامل. فالحياة مبنية على أساس هذا التكامل. ونجد أن ثنائية شرق / غرب ثنائية متعارضة تشكل تقاطباً مكانياً، فثمة توازن بين المكانين؛ لأن التضاد قائم على التوازي بين طرفين متساويين، فالليل والنهار متوازيان ومتضادان؛ لأن قوة الجذب وقوة النبذ متساويتان وحاصلهما الصفر، وإذا اختل هذا التوازي حدث اختلال كوني هو سبب المشكلات. وهذا ما تراه الشخصية الواصفة هنا، فقد طمع الغرب بالشرق، وشكّل الشرق في نظرهم -الغربيين- مكاناً غامضاً سحرياً سعوا إلى اكتشافه، وطمعوا فيه، ورغبوا في السيطرة عليه. فقام الاستشراق على أساس القاعدة السياسية، لا العلمية.

كما نجد في وصفه المكانَ ثنائية المكان المغلق / المفتوح، ويحيل هذا الوصف على العتبة النصية (أحزان السندباد)، فيأنف السندباد الإقامة في مكان مغلق، ويرغب في التحليق فوق الأمكنة المختلفة.

يُظهر الوصف ثنائية المكان الإجباري / الاختياري، فقد اختار الهند مكاناً للدراسة، وهو مجبر على الإقامة في مكان ما، فحاول الخروج من حدّ هذه الثنائية بالانتقال على بساط سندباد، وتحوّل إلى المكان المفتوح الذي ساعده على إظهار موقفه من مشكلات العالم.

- «عندما (ننسطل) ننسى واقعنا، لو تعلم المتاعب التي نمرّ بها، الحرب مستمرة، والقصف مستمر على البصرة، ولا أخبار أو رسائل من الأهل...» «الرواية، ص٦٦».

---

(١) إدموند ليتش، كلود ليفي شتراوس- دراسة فكرية، ص٢٤.

- «نحن يا عزيزي عاطفيون جداً، وشعبنا مسالم وديع، ولكن الذئاب تنتشر بين أفراده أحياناً؛ لأن عقوبة الجريمة عندنا أقل بكثير من مدى فداحتها وتأثيرها». «الرواية، ص٤٦».

- «وانبسطت أمامي حديقة واسعة مزينة بالزهور، يتوسطها طريق مرصوف بالبلاط في منتصفه قناة مائية طويلة، سرنا على أحد جانبيها نتبادل الحديث، وأمامنا يرتفع تاج محل بقبابه الأربع.. ارتفع بناؤه المرمري الأبيض الجميل المتناسق.. رزح تحت ثقل حجارته الضخمة آلاف العبيد:

- ما مِنْ أثر كبير في العالم إلا وبناه الملوك على أكتاف العبيد، قد يكون هذا رمزاً للحب ولكن الناس سواسية في قبورهم بعد الموت. إنه أثر خالد بني فوق جثتين تتغل فيهما الديدان كجثة فقير هندي». «الرواية، ص٢٩-٣٠».

- «كنت في حال يرثى لها من الإحساس بالغثيان وأنا أعيش بين الجواميس وقطعان الذباب والبعوض والسواقي كريهة الرائحة والطعام بالتوابل... » «الرواية، ص٤٨».

تُظهر الشواهد السابقة ارتباط الوصف بالرؤيا، فوصف المكان يحيل على وصف الفضاء: المكان بشخوصه، وأحداثه. وبذلك يكون الوصف وظيفياً، وصفاً بصرياً لكنه لا يصف الواقع بل يصف رؤيا الشخصية الواصفة تجاه الواقع. ونستطيع أن نقول: إن الوصف إن لم يكن وظيفياً فليس بذي أهمية، وليس فاعلاً في الرواية، ولا يعد استراحة سردية؛ لأن له وظائف تزينية، وتفسيرية، ورمزية، وإخبارية. وكبرى وظائفه -كما يرى جيرار جينيت[١]- الوظيفة التفسيرية الرمزية، إذ يغدو الوصف عنصراً أساسياً له دلالته الخاصة.

ويلقي الوصف المحمّل بدلالات تفسيرية الضوء على الأبعاد والسياسية والاجتماعية في الشواهد السابقة (الفقر-استغلال الملوك الفقراء- الاستعمار- الاستغلال...).

---

(١) جيرار جينيت: حدود السرد، من طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٧٦.

نجد في الأمثلة السابقة أن الشخصية الواصفة قد وصفت المكان وصفاً وظيفياً من زاوية الوصف الثنائي الذي يرى الشيء وضده (شرق/ غرب، مغلق/ مفتوح، فقير / غني) ويشكل هذا الوصف إيقاع الرواية الذي ينظر إلى الحدث في جوانبه السلبية والإيجابية.

ومما نجده أيضاً أن الوصف البصري يتوازى، - على واقعيته وحسيته - مع خطاب التوهم (وهم البصر)؛ لأنه يقوم على نسق ضدي، ويحمل تعبيراً رمزياً عن موقف إيديولوجي من الحياة السياسية والاجتماعية في الهند، والعراق وغيرهما. وهو ما يمكن تسميته بالوصف الخلاق الذي يتجاوز الوصف التقليدي إلى مرحلة الوصف الوظيفي في النص الروائي(١).

الهند مكان مرتبط برغبة الروائي في وصفه؛ لذا كان أساساً في عملية الوصف أكثر من الشخصيات. فالوصف الرؤياوي للمكان مرتبط بصفحات الرواية كلها، فكيف قدم الوصف التفسيري؟

٦-٢- الوصف التفسيري:

يرتبط الوصف التفسيري شأنه شأن الوصف الرؤياوي بالفضاء بعامة: المكان بشخصياته، وأحداثه. وثمة ميل واضح من قبل الروائي إلى وصف الأمكنة بأسمائها المحددة على الخريطة الجغرافية من باب الإيهام بالواقع مع أنه لا ضرورة للارتباط بين المكان المرجعي والواقعي في رواية الخيال العلمي. والرواية من عنوانها رواية مكان، ووصف مكان، ولكل مكان وصف مختلف، ونجد أن الهند بأجزائها تعدّ مكاناً واحداً لكنه حمل وظائف مختلفة؛ لأنه حملّه دلالات سياسية، وإيديولوجية.

ورغبة الذات الواصفة في أن تكون سندباد مسافراً في المكان المفتوح حمّلت هذا المكان سمة سلبية؛ لأنها ركزت على الجانب المظلم منه، فقد أضحى هذا المكان مكان شتات (مخدرات، تجارة رقيق، استغلال فقراء...).

---

(١) محمد نجيب العمامي، الوصف في رواية ترابها زعفران، ص٢١.

لكننا نجد ولعاً بوصف الأماكن وما يتعلق بها بهدف التفسير والتعليم، وهي معرفة حصلتها الشخصية الواصفة من رحلات سابقة في الهند، توهم بالواقع، وتتشاكل مع السيرة الذاتية؛ لارتباطها بالشخصية الواصفة من جهة، وتجربتها في مكان ألفته سابقاً. جعل هذا الوصف الكثيف الخيال العلمي في الرواية يبدو حقيقياً. ويبدو أن الهند قد رسخ في ذهن الراوي، فأراد بقوة أن يوصله إلى أذهان الآخرين بالوصف التفسيري.

- «حاولت أن أشغل نفسي بالتطلع إلى الركاب، ومعظمهم من الفقراء، تلوح التعاسة من وجوههم، وقد وضع كلّ منهم صرّته الكبيرة أو حقيبته الثقيلة قربه، والنساء يحملن أطفالهن، وبعضهن يتسلين بتقشير (المونفلي) وأكله... والمونفلي نوع من الفستق صغير الحب...»«الرواية، ص٣٣».

- «تناولت قطعة من الفولابي وهو نوع من الحلوى بشكل كرات صغيرة بلون اسفنجي قاتم، ولبه بلون الحنطة. ربما من أجود الأصناف التي تقدم في البيوت». «الرواية، ص ٥٥».

- «جلست على الرصيف أقرأ في رواية هارولد روبنس اليهودي الأمريكي، وكانت بعنوان القرصان، تدور حول العرب ونزواتهم وملايينهم التي ينفقونها بلا حساب في أمريكا وأوربا وتحكي بفصولها الأربعة عن ربيع وصيف وخريف وشتاء عام ١٩٧٣». «الرواية، ص١٥».

- «يحرقون الرجل وهو ملتف بثوب أبيض، والمرأة بثوب أحمر، يغطسون الجثة في مياه النهر ثلاث مرات ثم يضعونها على المحرقة». «الرواية، ص١١١».

- «كان - المتخاطر الهندي - ماهراً جداً في قراءة الأفكار ومعرفة الخبايا.. والتنبؤ بالمستقبل القريب...» «الرواية، ص٨٧».

حين يشعر الروائي أن المتلقي بحاجة إلى التفسير والشرح يلجأ إلى الوصف التفسيري، فيتدخل الواصف؛ ليفسر الوصف ويسوّغه؛ ليبدو منطقياً، فتتراكم الصفات للموصوف الواحد، وينتقل الواصف من موصوف إلى آخر،

وهذا ما حدث في الوصف الذي داخله الخيال العلمي، والوصف المرتبط بطبيعة بلد يمثل عالماً غريباً ساحراً في نظر الآخرين. وبذلك يصبح الوصف كشفاً يظهر الموصوف غريباً - المتخاطر والهندي الحدث الوصفي المرتبط به- يرغب الروائي في تحميل الواقع هذه الأمور؛ لأنه يدرك إمكانية تحقيقها. فيتداخل في هذا الوصف الواقع بالخيال، أو أن الوصف جزء من الواقع لكنه محكوم بقوانين لا نعرفها. وتقدم هذه الأمور الموصوف بعين الخيال والوهم بالبصر، ولهذا الجانب الوصفي مساحة ضئيلة في الرواية.

ويتركز الوصف التفسيري شأنه شأن أنواع الوصف المختلفة في «الذات الواصفة»[1] وهي الشخصية الواصفة التي توجه حديثها إلى المتلقي سواء أكان شخصيات روائية، أم قارئاً بهدف التأثير فيها. كما يتشاكل مع الوصف الصريح الذي يظهر التزام الروائي بخطة الوصف.

٦-٣- الوصف الصريح:

وهو ما يمكن أن نطلق عليه الوصف الخارجي المرتبط بوصف المكان والشخصية في أثناء أداء حركتها، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث الوصفي في الرواية؛ لأنه يضفي واقعية، وتلقائية عليها..

- «طلب من (السكوتر) الاتجاه صوب محفل (البغوان راجنيش) كان منزلاً صغيراً مكوناً من عدة غرف وقائمة للعرض فيها جهاز عرض سينمائي وجهاز فيديو. ومكتبة ضخمة تحوي خطب رافينش وفلسفته.. كان يضع سبحة طويلة حول عنقه في طرفها قلب من الخشب في داخله صورة راجنيش المبتسم». «الرواية، ص١٠».

يكشف الوصف الصريح علاقة الروائي بنصه، والتزامه بخطة الوصف، فيسمّي ما يصفه، وبذلك يرتبط الحدث الوصفي بالنية لا بالمادة الموصوفة، وبذلك لا يكون المكان تأطيراً للحدث؛ لأنه يحمل دلالات.

---

(١) محمد نجيب العمامي، الذات الواصفة في بداية القاهرة الجديدة، ص١.

وقد تنقلت الذات الواصفة من مكان إلى آخر، فتعددت أسماء الأماكن في الرواية (أغراد، دلهي، مدراس، كلكتا....) وبما أشار هذا التعدد إلى الاختلال والتفكك في الرواية، ولكن ما يشير إلى تماسكها كون هذه الأمكنة المتعددة تحيل على مكان واحد في النهاية، وتؤدي وظائف مترابطة.

لكننا نجد وصفاً لمجرد الوصف في مواضع متفرقة من الرواية، وكأن هاجس التعريف بفضاء الهند أرّق الروائي:

«سافرت كثيراً في شهر نيسان التالي- وعشت أياماً مع عائلة فقرة من المزارعين في إحدى القرى.. نثرت الغطاء بعنف لأجد أفعى سوداء مرقطة تتسلّ على السطح، وجلدها يلمع تحت ضوء القمر»، «الرواية، ص٤٧».

ويحضر الإدراك البصري في هذا النوع من الوصف في صورة عليا ومتقدمة، وتظهر كثافة الدوال على البصر، والدوال اللغوية الدالة على الرؤية (يلمع، القمر، صورة...) ووجود الأفعال في الشواهد السابقة أمر يشير إلى حركية فعل الرؤية، وامتداده عبر النص الروائي.

ونجد أن الشخصيات في هذه الرواية قد بنيت بالوصف، مع أن فلاديمير بروب يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تستند إليها وليس بصفاتها، والثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي تقوم بها الشخصيات، والعناصر المتغيرة هي الأسماء، وأوصاف الشخصيات. واستخلص من ذلك أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات. أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن تقديمها إلا بوصفها توابع ليس غير[(١)].

حاول بروب -إذن- أن يقلل من وظيفة الوصف وأهميته مع أنه الأساس الذي تبنى عليه الشخصية وبذلك يختزل تعريف بروب دراسة الشخصية إلى حدث مرتبط بوظيفة تؤديها، وينفي وظيفة الوصف في بنائها.

---

(١) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٢٣-٢٤.

يبدو لنا أن الموصوف يخضع لقوانين الكتابة الوصفية لا للمرجعية الواقعية، وهو أمر يضمن خصوصية. وموصوفات الخيال العلمي -على محدودية أفقه في هذه الرواية- تنحو منحى غريباً، هي موصوفات جديدة في ملامحها وخصائصها، ومرجعُها الوحيد الحدث الوصفي، والخطاب الوصفي بعامة.

كما يبدو أن الوصف يتشعب في طريقين: أولاهما التعريف، وثانيتهما الكشف عن فاعلية الموصوفات وحيويتها. ومما يرتبط بالشق الثاني الألوان وما تشير إليه في الحدث الوصفي.

٧- الوصف المرتبط باللون:

يعبر اللون عن حال نفسية أو وضع فكري، فهو يصنع الأشياء، وبه تتكشف هذه الأشياء. فللألوان فاعلية تكشف عما فيها من دقة الحركة، وحيويتها. وهي تتدرج ضمن خطاب البصر الذي طغى على هذه الرواية.

- «عدت تعباً في ذلك اليوم الذي لن أنساه، كان يوماً ربيعياً مشرقاً، الطيور تغرد، والطبيعة مزدانة بالخضرة في حرم الجامعة...» «الرواية، ص٣٩».

- «كنت أفكر بالرقيق الأبيض الذي تنتشر تجارته في معظم البلدان الأسيوية الفقيرة». «الرواية ص٣٥».

- «أنا مشدودة -نيلام- إلى نبلك وعاطفتك برباط لست أدري ماذا أسميه، كأنك حلمٌ صافٍ أتى يضيء ظلمة حياتي؟ أو لعله الإحساس بالحاجة إلى إنسانية الإنسان التي فقدتها». «الرواية،ص٤٦».

- «التفتُّ ليطالعني وجه فتاة مليحة التقاسيم، ترتدي سارياً أخضر، إلى جانبها رجل بنظارات سميكة يحمل حقيبة». «الرواية، ص١٢».

نجد أن الذات الواصفة قد اعتمدت على أنواع الألوان، وكثافتها على امتداد صفحات الرواية، وهو أمر يرتبط بوفرة الموصوفات، ويضفي بعداً إيحائياً، ويعزز حضور مجاز العلم.

ويشير تنوع الصفات اللونية إلى تنوع وظيفتها في الخطاب الوصفي. فالاخضرار خصب، ورواء، وجمال يناسب صفات نيلام ذات الجمال والطيبة، وترتبط خضرة الطبيعة باستقبال الذات الواصفة رسالة من نيلام تلك المرأة التي أثارت اهتمام الواصف، وإعجابه. ويقودنا هذا الكلام إلى عدّ الرؤية البصرية قد أوجدت خطاباً وصفياً داخل الخطاب الروائي. فيه كثافة، ونوعية لم تتقطع علاقته بالمرجع الواقعي لكنه بني هذه العلاقة على أساس وهم البصر، لا البصر.

وقد أُسند فعل الرؤية إلى الشخصية الواصفة، وهي رؤية متصلة بالمعرفة، فحين عبّرت عن معرفتها بالشيء أصبحت واصفة، وأصبح الخطاب وصفياً، أي فضاءً إعلامياً مقروءاً.

قام الوصف على أساس البصر، فامتلك الواصف المعرفة، فهو لا يصف الرقيق الأبيض لمجرد الوصف، أو لمجرد تقديمه للمتلقي، إنه يحمّله شحنة من الدلالات المرتبطة باللون، والمتعلقة باستغلال إنسانية الإنسان. ويفضي هذا الكلام إلى ثنائية ما تراه العين، وما تريه للآخرين، وهو الأمر الذي يجعل الرؤية محمّلة بالدلالات. وعلى هذا تكون للشخصية الواصفة عيون تختلف من مشهد وصفي إلى آخر.

تعني الرؤية البصرية تغليب الفضاء البصري من جهة، وتغليب الجانب المادي على اللاشعوري والذهني؛ إذ تشير الصورة إلى المرئي، وتحاكيه ولا تماثله، والعلاقة بين الرمز والمرموز إليه علاقة دلالة أكثر من كونها علاقة تصوير.

لكن ثمة مواضع لم يكن الوصف فيها بصرياً، تثبت تنوع مجالات الوصف، وأنواعه في الرواية.

٨- الوصف غير البصري:

قد يتم الوصف بدوال تدل على الشعور، أو السمع، أو الشمّ. وهي دوال مرتبطة بإدراك الواصف لها.

- «يا إلهي ما أكثر ما تقدّس المرأة رجلها عندهم؟ كانت كالوردة الفواحة برائحة العطر، نظيفة ناعمة... عادت أصابعي من جديد تسرّح على جلدها الناعم». «الرواية، ص ٧٩».

تتداخل الرؤية البصرية مع الحواس الأخرى؛ لتشكيل هذه الصورة، فلم تعد تكفي الرؤية البصرية وحدها لإتمام الوصف، فاستند الواصف إلى حاستي الشم واللمس، وقاده إلى ذلك حاجته إلى وصف ما لا يُرى بالعين.

وقد تغني أفعال الشعور عن أفعال النظر في بعض المقاطع الوصفية. مع أن أفعال النظر تحوز الجانب الأكبر من الاهتمام في هذه الرواية.

- «أنا منْ سبّب لها هذا القتل.. يا إلهي كيف طاوعتني نفسي على قتل إنسانة بريئة طاهرة مثلها؟ أتخيلها تروح وتجيء كالزهرة تدور حولي ملبية رغباتي بحبّ يقرب من العبادة...» «الرواية، ص١١٦».

- «المتخاطر الهندي: أنت شديد الطيبة - ولكنك تخطئ أحياناً أخطاء توقعك في مصائب جديدة زوجتك هذه تحبك حباً يفوق الوصف ولكنك رغم ذلك قد تتخلى عنها...» «الرواية، ص٨٧».

تعمل بعض أدوات الإدراك على معاضدة الرؤية على الوصف، لا نفيها، فنجد في المثالين السابقين معاضدة الشعور أفعالَ الرؤية، وقد حقق الوصف في الشاهد الثاني نقلة زمنية في الخطاب الوصفي، فقد كان وصفاً استشرافياً تجريدياً مرتبطاً بتحفيزه قدرة الإنسان على التبصر في الواقع، وما يعرف عن الماضي؛ لاستشراف المستقبل القريب، وهو أمر لا يمكن للوصف البصري منعزلاً أن يحققه.

وقد يكون الوصف حركياً شعورياً مرتبطاً بالوصف البصري الذي تلح عليه الرواية.

- «نظرت – نيلام - إليّ بعينين مخضلتين بالدمع، وقد انبعث منهما بريق العاطفة الذي نادراً ما رأيته في عيني المرأة إلا المرأة التي يكوي الحب قلبها». «الرواية، ص ٥٣».

نجد ارتباط الفعل بالوصف (نظرت، انبعث)؛ ليؤدي وظيفة الوصف الحركي الشعوري بدلاً من الوصف التقريري، وهو كلام يقودنا إلى التساؤل عن مدى علاقة الخطاب الوصفي بالخطاب السردي في هذه الرواية.

٩ - الخطاب الوصفي وعلاقته بالسرد:

يعد ضمير المتكلم الذي قُدم الوصف به مرتبطاً بالكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، فهو ضمير يناسب السرد. يرى د.مرتاض[١] أن ثمة تداخلاً بين السرد والوصف في النص الروائي، ويقودنا هذا الكلام إلى التساؤل حول هذا التداخل: هل يتداخل السرد والوصف، أو يتجاوران؟...

ثمة وصف بسيط يعطى من جملة قصيرة تشكل وحدة وصفية صغرى:

«الهنود لطفاء طيبون يعاملون الغريب باحترام». «الرواية،ص١٣».

وثمة وصف مركب يبدأ بالعنوان المنتمي إلى السرد الروائي، فيكون الانتقال من الموصوف (السندباد) إلى أجزائه ومكوناته، وثمة وصف انتشاري يواكب المشاهد والأحداث بشكل يسمح له بأن يقدم نفسه مهيمناً يُخضع لمشيئته محور السرد.

كما يمكن أن يحدث الوصف بالحدث، فيسمى الحدث وصفياً، ويمكن أن يحدث بالزمن الذي يؤدي وظائف مختلفة في مجرى علاقة زمن السرد الروائي (الخطاب) وزمن الحكاية.

يبدو الوصف تجديداً للنفَس في العمل الأدبي السردي، وهو في هذه الحال يحقق وظيفة جمالية خلاف ما ذهب إليه د. مرتاض حين قال إن الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض حتماً مع الوصف، إذ رأى أن الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف[٢]. ويناقض نفسه في موضع آخر حين يرى أن للوصف الروائي وظيفة، وبمقدار ما

---

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص٢٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص٢٤٩.

يكون ضرورياً لتسليط الضياء على بعض الأحوال أو المواقف بمقدار ما يكون معرقلاً لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام[١]. ثم وجد أن الوصف يسهم في بناء السرد، وبلورة أحداثه[٢].

والحق أن الوصف في كثير من المواضع يغني الحركة السردية، ويطورها؛ لأن للوصف بعداً حدثياً سردياً. ولا تقتصر وظيفته على وصف الشخصيات والأشياء، فثمة حركة وصفية مولدة للمعنى بفضل سمة الوصف في هذه الرواية.

ويهتم الوصف بالأحوال، ويهتم السرد بالأعمال، فلا يهتم الوصف بمسار الحكاية بل يضيف معلومات جديدة للحدث الوصفي. فالاتساع خاصية ثابتة في النص الوصفي؛ لذا نستطيع القول إن الخط الأفقي في الوصف يقابله خط عمودي زمني في السرد.

يعطّل الوصف المبأر السرد، ويوقفه لكن الوصف الوظيفي يغني السرد. ويغدو الوصف الذي يظهر من تأمُّل الواصفِ الأشياءَ جزءاً من زمن القصة، وهو أمر لا يؤدي إلى تجمد الزمن، ونجده في الوصف الذي يشير إلى توتر الشخصية، فيضفي عليها بعداً جديداً.

- «آه من أحزاني أحزان السندباد الذي ينهش قلبه الاكتئاب والألم، وتكبر أخطاؤه حتى تسد عليه رغبة الحياة..» «الرواية، ص١١٩».

- «استوقفني متشرد نظر لي بعمق وهو يعبث بلحيته ثم قال: تجنب أيها الغريب أن تتناقش مع فضوليّ مدع مغرور ستقابله في طريقك. أنا أقرأ الكثير في عينيك، ستشهد أياماً شديدة السواد». «الرواية، ص١٠٥».

يتشكل السرد في المثالين السابقين من الهيئة، والحال، والحدث الموصوف. فغاية هذه الرواية رسم الأشياء في وجودها في فضاء مرتبطة بالحدث والزمن، ومع إدراكنا أن ثمة فرقاً بين النص السردي، والنص الوصفي

---

(١) المرجع السابق، ص٢٩٤.

(٢) المرجع السابق، ص٣٠٠.

نجد أن الأفعال في النص السردي تصف حال الموصوف، فالفعل يعبث يدل على السرد بمقدار ما يدل على الوصف، فقد تحرك سردياً لكنه وصف في تحركه. وبذلك نجد أننا لا يمكن أن نحدث فرقاً بين السرد والوصف؛ لأن الوصف من ضرورات النص السردي، فيمكن للواصف أن يصف من دون أن يسرد، فيكون وصفاً مبأراً، ويتوقف الزمن السردي فيتوقف زمن القصة كلياً في الرواية حين يشتد الوصف؛ ليتسع زمن الخطاب. إذ يوقف الوصف القصة لكنه يعني امتداداً في الخطاب[١]. ولكن من الصعب عليه أن يسرد من دون أن يصف. يفضي بنا هذا الكلام إلى عدّ الوصف حاجة ضرورية للسرد أكثر من كون السرد حاجة ضرورية للوصف.

الوصف المعبر عن الحدث في حوار الواصف مع المشعوذ يسرّع زمن السرد على حساب زمن الحكاية. أما الوصف الخارجي للحكاية فيوقف الزمن، في حين أن السرد الوصفي يبطئ الحكاية، ويطيل زمن الخطاب بوساطة الأوصاف.

والشخصية الواصفة غير ثابتة في المكان، أما وعيها فيتحرك في زمن ذي خط ثابت. أما الاستشراف في حديث المتخاطر الهندي فهو حركة سردية تتجه إلى إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه سلفاً[٢] فيقفز زمن الرواية إلى مستقبل الحدث. ومن المعروف عن الزمن الاستشرافي أنه لا يتسم باليقينية. أما في رواية الخيال العلمي فهو زمن يقيني أوجد حال توتر لدى الذات الواصفة، وأوجد عنصر تشويق، لاكتمال الرؤيا في نهاية الرواية.

ولم يأت الاستشراف على لسان الذات الواصفة، بل وقع عليها، فوُجد من دون أن يخلّ بالخط الزمني الروائي، وظهر بالحدث الوصفي الذي تجلت فيه النزعة الضدية بين الاستشراف والاحتمال من جهة، واللغة اليقينية من جهة أخرى.

---

(١) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص٢٤٥.

(٢) جيرار جنييت، خطاب الحكاية ، ص٥١.

الوصف -حسب ما تقدم- تعبير لغوي يجاور السرد بالإشارات والأفعال، وهو ما يؤدي إلى وجود تعالق بين النص اللغوي الوصفي، وحركة النفس. فثمة وصف، وعين واصفة، ودلالة مرتبطة بسياق الرواية بعامة، وثمة علاقة بالسرد. يرى جان ريكاردو أن «كل عمل تخييلي هو مكان احتراب متواصل»[1].

ليست العملية عملية احتراب بقدر ما هي عملية تجاور، وتكامل. فثمة وظيفة سردية، ووظيفة وصفية، وثمة سرد وصفي حين تتجاور الوظيفتان.

ويمكن أن نصل إلى نتيجة هي أن تجاور السرد والوصف في هذه الرواية قد أدّى إلى تكامل في مستوى الوظائف والبناء الدلالي مع أنه قد أحدث بعض التغاير في مستوى الخطاب.

فإذا كان الوصف والسرد على هذه الحال من التجاور فكيف تجلّى المشهد الوصفي، والفعل الوصفي والفعل القولي؟

٩ - المشهد الوصفي:

تترابط الأحداث مشهدياً في مواضع متفرقة من الرواية، وهذا البناء المشهدي هو الذي ساعد الواصف على الانتقال على بساط سندباد من مشهد إلى مشهد، ومن رحلة إلى رحلة. وتذكرنا هذه التقنية بتقنية المسرح الكلاسّي إذ يتراكم الوصف، فينمو السرد عن طريق التعاقب، فيأتي كل مشهد بمنزلة لقطة سينمائية تؤسس للمشهد الكلي. وبسبب هذا البناء الوصفي القائم على تعاقب المشاهد يتباين الروائي عن السرد الروائي العادي الذي يعتمد تقنية الاسترجاع. فمحورية الذات الواصفة تجعلها حاضرة في كل مقطع سردي، وفي كل حوار يخدم غرض الوصف، فلا تغيب الوظائف السردية التي تنقل المتلقي من مقطع وصفي إلى آخر.

- «انتشرت زرافات الشبان والفتيات من أوربا بملامحهم الضائعة وهن يدخنون الحشيش، ويرقصون، ويغنون، ويتبادلون العناق مع بعضهم

---

(١) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص٣٤.

بعضاً. بعضهم وشم على يديه وصدره (لا تصنع حرباً، اصنع حباً، السلام لا الحرب). قلوب موشومة تخترقها سهام، شبان شعورهم طويلة، وذقونهم أيضاً، يرتدون ألبسة لا تكاد تستر عوراتهم. وفتيات يلبسن ألبسة مضحكة مزرية أحياناً بأشكال مستهترة، تبدو القذارة عليهم، يدخنَّ الحشيش أيضاً. ويتبادلن الضحكات المستهترة العائبة، وبعض الشبان الأفعان بملامحهم الخشنة يساومون السيّاح على قطع الحشيش، وقد برعوا بالاتجار به وتهريبه. وبعضهم يبيع الأفيون والهيرويين والكوكائين بأسعار كبيرة». «الرواية، ص٧».

يمثل المثال السابق مشهداً وصفياً متكاملاً يحتوي حدّي المقطع الوصفي (البداية والنهاية) فثمة عبارة وصفية تعلن بدايته (انتشرت زرافات الشبان) ونهايته (بعضهم يبيع الأفيون...). وهي لعبة مراوغة من الروائي؛ ليخفف من الفوارق بين السرد والوصف.

وتتعقد الممارسة الوصفية في الوحدة الوصفية المتكاملة، وتتوالى الوحدات الوصفية وتتعاقب؛ لتغدو مطلباً ملحاً بسبب الفكرة التي تؤدّى بالوصف، فثمة «تراكيب كثيرة تعدّ بحق برامج وصفية إذ ينتظر المروي له وصف الأسماء المكونة لها إن عاجلاً، أو آجلاً.. ويبقى المروي له وقد استحال موصوفاً لينتظر وصف الاسم أو الأسماء الأخرى، ولكن انتظاره لا يطول كثيراً»(١).

مهّد الواصف للمقطع الوصفي بملفوظ سردي يعبر عن الرغبة في الكشف، والإخبار. وثمة نسق وصفي ينتظم الرواية، فتتعاقب المشاهد الوصفية من جهة، وتتوحد الأجزاء الموصوفة؛ لترتد إلى موصوف واحد ضمن المقطع الوصفي، فنيلام الجميلة ذات سارٍ أخضر ووجه ملائكي، وهي صفات ترتد إلى موصوف واحد.

---

(١) محمد نجيب العمامي، الوصف في رواية ترابها زعفران، ص١٢.

١٠- وصف الأفعال وسردها:

يقوم الحدث الوصفي على تعيين الموصوف، وإلحاق الصفات به، وحرصُ الروائي على إزالة الغموض الآسر عن فضاء الهند دفعه إلى التدقيق في ضبط العناصر، وتعيين الصفات؛ ليرسم صورة واضحة عن الموصوف.

ولم تُبن الجملة الوصفية على علة سببية في أغلب الأحيان، بل جاءت في سياق التتابع، والتعاقب الزمني.

الرغبة في الوصف ← معرفة آلية الوصف ← القدرة على الوصف ← أن يرى ويصف.

يتجاوز الوصف في رواية الخيال العلمي المألوف، ويعمد إلى قلب المقاييس، فلا يلائم في انبنائه منطق الموصوفات العلي السببي؛ لوجود حافز نفسي مرتبط بالفضاء الغريب المجهول (الهند).

ويقرب سرد الأفعال المسافة بين السرد والوصف، وثمة فرق بين سرد الأفعال ووصفها، فالأحداث في وصف الأفعال تتعاقب بتسلسل زمني خطي، أما في سرد الأفعال فيمكن التلاعب بزمن الأحداث(١).

- «كنا نجلس على أحد المقاعد الحجرية في المحطة ننتظر القطار، والنسمات الباردة تخزنا وتلسعنا، فنتقوقع على أنفسنا، ولم نعد نستطيع تحمل البرد في الشتاء الهندي الجاف، فأخرجت - نيلام- بطانية من بين أغراضها، وأعطتنا إياها لنغطي بها جسمنا». «الرواية ص١٧».

لا يتلاعب الروائي بزمن الأحداث، فيصفها وصفاً فعلياً خطياً، أما سرد الأفعال فنجده في الوصف الاستشرافي -حديث الواصف مع المتشرد والمتخاطر الهندي- ففي هذين الموضعين تحدث قفزة زمنية إلى المستقبل، تُقطع من قبل الواصف بالعودة إلى الحاضر الذي يصفه.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٢.

وقد نجد وصفاً لأفعال شعرياً يضفي صفة شعرية على لغة الوصف في هذه الرواية، فتحدث مراوغة شعرية في الحدث الوصفي، وتتجاور السمة الشعرية والسمة السردية، ومجاز الأدب ومجاز العلم.

- «فينا الحبيبة قطعة من القلب، إن خرجت منه ذبل ومات». «الرواية، ص ٧١».

- «يا إلهي ما أشدّ عذوبتها - نيلام- ... حنونة كالمطر على الأرض العطشى، في قلبها دفء المرأة والأم والحبيبة، غفت على صدري كأنها تأمن من شرور الدنيا وغدرها». «الرواية ص٧٨».

يتجاور وصف الأفعال والتصوير في الشاهدين السابقين، ويتحول الوصف إلى وصف أدبي يخضع في دلالته للسياق، ولتجاور الألفاظ ضمن منطق خاص في الترابط.

لكن استقلال المشهد الوصفي في أغلب مواضع الرواية يجعلنا نرى الجملة الوصفية متمتعة بسمة الاستقلال على الرغم من ارتباطها بروابط نحوية تصلها بالنص. ويمكن أن نمثل لاستقلالية الوحدات الوصفية -على الرغم من وجود روابط سياقية بينها- بالشكل الآتي:

زيارة الهند للدراسة ← وصف زيارة أحد مراكز الدعوة ← وصف رؤيا ← وصف تحققها ← وصف رحلة ← تحقق رؤيا تتعلق بنيلام ← وصف تطور العلاقة ← وصف معاناة نيلام السابقة ← وصف مشكلات العالم ورؤية الواصف الخاصة تجاهها (دينية، سياسية، اجتماعية، حربية) ← ارتباطه بنيلام ← وصف الفقر وتجارة الرقيق الأبيض ← والاسشتراق ← وصف مشكلات أصدقائه العرب في المغترب ← لقاؤه المتخاطر الهندي والمتشرد ← تعرّفه إلهاماً وتحقق الاستشراف ووصف حدث وفاة نيلام ← وصف ندمه وأحزانه.

١١ - خاتمة:

ارتبطت وظيفة الوصف في التراث النقدي والبلاغي عند العرب بالتزيين، فقد انطلقوا من المفردة الواصفة، والجملة الواصفة لا من المشد الوصفي، وفاتهم أن يميزوا الوصف التزييني من الوصف الدلالي، وأن يتحدثوا عن جمالية الوصف وقيمته التبليغية، أما الدراسات الحديثة فترى فيه بينة دلالية. ويمكن أن نسجل النتائج الآتية:

- يميز هذه الرواية كثافة الوصف الموظف لغايات تعليمية، وإخبارية، ورمزية، وتزينية. فتقوم البنية الوصفية فيها على تركيب توليفي يعلن ضرورة وجود الوصف، وضرورة تفريعه.

- غاية الوصف استحضار الغائب، وإعطاؤه سمة الحضور، وكثافته في هذه الرواية أمر يشير إلى كثافة حضور الواصف.

- حضرت الذات الواصفة في الرواية بوصفها معيدة صياغة الأشياء، لا ناقلة مصورة لها؛ لتحدد موقفها منها، ولتظهر رؤيتها ورؤياها. وجعل هذا الأمر الخطاب الوصفي متأرجحاً بين الذاتية والموضوعية.

- الوصف الرؤياوي والدلالي جعلا الروائي يتعامل مع المعطيات التاريخية، ومعطيات العلم في ضوء معطيات الأدب.

- تحيل العتبة النصية (أحزان السندباد) على عالم غرائبي بعيد عن الواقعي، فتدخل في علاقة تضاد مع كثافة الوصف الإخباري والتفسيري والإيديولوجي والرمزي، وهو وصف يشدّ الرواية إلى الواقع. فالعتبة النصية ظاهرياً تصرف عن الدخول إلى عالم الرواية؛ لأن الوصف لا يشد إلى الواقع، بل إلى وهم الواقع، أو الواقع الفني الذي تصوغه رؤية الروائي، ورؤياه.

- اللغة الشعرية في مواضع متفرقة من الرواية تعني تضاداً مع العلم الذي يقوم الخيال على أساسه، لكن هذا التضاد يؤدي إلى تكامل؛ لأن الخيال

العلمي خيال محلّق في أجواء العلم، فلا يحده العلم، فتقديم الوصف في مجال الخيال العلمي أميَل إلى الصورة الواقعية للإقناع به.

- تحضر الجملة الوصفية حضوراً تعاقبياً على امتداد صفحات الرواية.

- يتوازى الوصف العادي حيث يرتب الواصف موصوفاته، وينظمها والمعرفة الوصفية المضمرة التي يصف الواصف فيها ويستنتج المتلقي (وصف المستشرقة الكندية).

- **أخيراً**: يختزل الوصف في هذه الرواية النزعة الإنسانية العميقة التي تسم رؤيةَ الروائي الكونَ. فالكرة الأرضية وحدة، والأجناس البشرية والطوائف والثقافات تنفتح بعضها على بعض، والعالم قرية صغيرة تتلاقح فيها العناصر الثقافية، ويجب ألا تحول الاختلافات دون لقاء الإنسان أخاه الإنسان. وهو أمر يجعلنا ندرج هذه الرواية تحت عنوان ثقافة العالمية.

المصادر والمراجع

- باختين، ميخائيل :١٩٨٧، الخطاب الروائي، ط٢، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط.
- ابن جعفر، قدامة: ١٩٤٨، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة.
- جينيت، جيرار: حدود السرد، من طرائق تحليل السرد الأدبي، ط١،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.
- جينيت، جيرار: ١٩٩٧، خطاب الحكاية، ط٢، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- الحجمري، عبد الفتاح: ٢٠٠٨، الكحل والمرود - تحليل الوصف في الرواية العربية، ط١، دار الحرف، المغرب.
- ريكاردو، جان: ١٩٧٧، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- العمامي، محمد نجيب: ٢٠١٠، الذات الواصفة في بداية القاهرة الجديدة، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب، تونس، جامعة سوسة.
- العمامي، محمد نجيب: ٢٠٠٥ في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، تونس.
- العمامي، محمد نجيب: ٢٠٠٢، الوصف في رواية ترابها زعفران، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٤٦.
- عمران، طالب: ٢٠٠٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- العيد، يمنى: ١٩٨٦، الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت.
- فتحي، إبراهيم:١٩٨٦، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، مادة وصف.
- كريستيفا، جوليا: ١٩٩١، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، المغرب.

- لحميداني، حميد: ٢٠٠٠، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر.
- لوتمان، يوري: ١٩٥٦، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع٦٤، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة.
- ليتش، إدموند: ٢٠٠٢، كلود ليفي شتراوس- دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- مرتاض، عبد الملك: ٢٠٠٤، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- ابن منظور : ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣ دار صادر، بيروت.
- يوسف، آمنة: ١٩٩٧، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية.

الفصل الثالث

البناء الدرامي في
رواية فضاء واسع كالحلم(1)

فما أوسع حضرة الخيال، وفيه
يظهر وجود المحال
بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا
وجود الخيال

محيي الدين بن عربي

١ - مقدمة:

اللغة أداة توصيلية في سياق ما، تصدر عن مبدع يريد أن يعبر عن معان، ويحقق مقاصد في الخطاب. وتأتي أهمية الخطاب في رواية الخيال العلمي من جهة كونه خطاباً استشرافياً رؤياوياً بامتياز، بالإضافة إلى السمة التشويقية الظاهرة. فهو من هذه الناحية يشتمل على أحداث تصاعدية، وفجوات توتر مختلفة، ومواقف درامية تؤدي مجتمعة إلى وجود بناء درامي يمكن أن نلج من خلاله إلى هذه الرواية «**فضاء واسع كالحلم**».

ويعتمد الخطاب عادةً على مرجعية اجتماعية معرفية متَّفق عليها. ويمكن أن نجد أن وظيفته في هذه الرواية تتجاوز الوظيفة المعهودة. فهو ليس بحثاً فيما هو معهود، بل هو بحث في مادةٍ عصبُها الدراما، وأساسها التشويق،

---

(١) د. طالب عمران، ٢٠٠٢، فضاء واسع كالحلم، دار الفكر، دمشق.

وعمادها الخطاب العلمي الذي يرتقي إلى مرحلة عليا في هذه الرواية، فيصعب على القارئ العادي تتبع مسارات المصطلحات العلمية، والتأني في قراءة ما يحمله الخطاب العلمي من أفكار متعلقة بحركة الكواكب، وسرعة الضوء، ونسبة الزمن بالنسبة إلى مختلف الكواكب.

٢ - رواية فضاء واسع كالحلم:

يمكن بداية أن نقول: إن الخطاب العلمي خطاب تشويقي بامتياز؛ لأنه يعتمد على حدث درامي، ومغزى درامي، ومفارقة درامية.

وتبدأ الإثارة مع بداية الرواية، فثمة تحديد لزمن أحداثها في العالم ٢٠٣٥، فالأحداث تجري في زمن مستقبلي مفترض يسعى المبدع إلى تحميله رؤيته، ورؤياه.

يحدث حريق مفاجئ في ناقلة نفط ضخمة في مكان ما من بحر العرب متجهة إلى المحيط الهندي. ويتم إنقاذ الموجودين على متنها بقوارب النجاة. في الوقت نفسه كان هنالك يخت يقترب من مكان الباخرة، فيعثر على قارب نجاة صغير فيه ثلاثة رجال، اثنان فارقا الحياة وشاب مصاب. فينقذونه، ويتجهون إلى جزيرة نائية في المحيط الهندي. وحين يصحو الشاب يفاجأ أنه في مدينة العلوم العربية: «مدينة علمية عربية، مشيدة تحت أرض جزيرة قاحلة في المحيط الهندي على عمق عشرات الأمتار، يشرف عليها علماء عرب متفوقون، قدموا من أصقاع الدنيا للإسهام في صنع حضارة حديثة تعيد لأمتهم مجدها الغابر... هي فكرة كالحلم تبدو مستحيلة التحقيق. «الرواية، ص١١».

لقد حققت المدينة لأهلها اكتفاءً ذاتياً، وتطوراً صناعياً. وبذلك شرح السيد أحمد للشاب ماجد كيفية بناء المدينة، وقدرتهم على حمايتها من أجهزة التجسس، وطائرات الاستطلاع. وقرر علماء الجزيرة إخضاع ماجد لاختبارات إن نجح فيها يكون أحد رواد الفضاء الذين سينطلقون في رحلة استكشافية.

«بدأت الاختبارات تعري نفسية ماجد، وتتوغل في أعماقه. كان شاباً طموحاً حساساً يؤمن بخير الإنسان مخلصاً لأسرته الصغيرة التي تتكون من زوجة أحبها، وطفلة في الرابعة». «الرواية، ص١٦».

وسرعان ما ينجح في الاختبارات، ويتعرف أسرار المدينة العلمية، ويفصحون له عن رغبتهم في إطلاق سفينة فضائية إلى المريخ؛ لإجراء دراسات تتعلق بتخمينهم وجود حياة على سطح الكوكب الأحمر الذي قيل عنه في الماضي: إنه مرّ بمراحل تطور الأرض نفسها، وإن عليه حضارة تسبقنا بمراحل.

«هذه ناديا أول رائدة فضاء عربية هبطت على القمر.. يمان حلق حول المريخ، وعاد بعد أن قضى خمسة عشر شهراً في الفضاء.. خلدون مهندس الاتصالات حلق مراراً حول الأرض.

- ماجد شيء لا يصدق.. وكلكم عرب؟

- بالطبع.

- لا يمكن أن تتعرف إلى لهجة أي منهم؛ لأن لمدينتنا لهجة واحدة هي اللغة العربية الفصحى». «الرواية ص٢٣».

ثم يستعد فريق رواد الفضاء للرحلة، ويبدأ ماجد التحضيرات والفحوصات والاختبارات النفسية:

«إنها بالفعل لحظة حاسمة في حياتي، لم أحلم أن تتحول إلى حقيقة ساطعة كما أراها اليوم». «الرواية ص٣٧».

انطلقت المركبة الفضائية حاملة رواد فضاء يحلمون بالوصول إلى المريخ؛ لغرس علم حضارتهم على سطحه.

لكن إشارة الخطر أعلنت. فكانت السفينة تسير بسرعة خارقة: ١٥٠ألف كيلو متر في الدقيقة، وبدوا كأنهم خاضعون لجاذبية جسم مجهول، ويشعرون أنهم يسيرون بقوة مجهولة نحو كوكب يهبطون على سطحه، فيكتشفون أنهم أُنقذوا من الضياع في مجاهيل الفضاء حين عثر عليهم رواد الكوكب اللامع

وقد خرجوا من مدار المريخ، فتم جذبهم إلى هذا الكوكب المتطور علمياً. كان سكانه غير مرئيين. لكنهم بقدرتهم العلمية حولوا أشكالهم إلى خيالات تترجمها الشاشة إلى كائنات كانت لها مواصفاتهم الفيزيولوجية حتى يسهل عليهم متابعتها «الرواية ص٥٥».

- «منذ ملايين السنين كنا مثلكم نتقاتل فيما بيننا، ونتعارك، وكافحنا طويلاً إلى أن وجدنا نظاماً متطوراً نبذنا من خلاله البغضاء، والأنانية، وبدأنا نتحاور، ونكون مجتمعات متعاونة اندمجت مع مرور الزمن في مجتمع واحد، طورنا فيه طموحاتنا مع الاهتمام بالموسيقى، والرياضيات والحب...» «الرواية، ص٥٦».

فتعرفوا التطورَ العلمي الهائل، وأدركوا أن الأرض أصبحت على بعد خمسين مليون كيلومتر منهم قطعوها في ثوان. ويقترح عليهم أبناء الكوكب اللامع البقاء على الكوكب؛ ليتحولوا إلى طاقات خلال أزمنة ليست بعيدة، ويصبحوا من أهله، فيعيش أبناء الطاقم في صراع داخلي عميق بين القبول والرفض، ويقررون البقاء ما عدا ماجد الذي رغب في العودة إلى أسرته مع علمه أن سنوات كثيرة تكون قد مرت على الأرض.

وحين يعود تكون المفاجأة، فقد مر على الأرض أعوام كبر فيها من يعرفهم، وزوجه أصبحت عجوزاً، وابنته أكبر منه، وحين يحاول الوصول إليهما لا يستطيع أن يكشف عن شخصيته لزوجه وابنته التي أصبحت أكبر منه، فيشرح لأحمد ما حدث معه، ويعيش في ألم نفسي كبير، ويفصح لابنته عن السرّ: «- اسمع يا.. أبي.. سيكون الخبر قاسياً عليها... إن استطعت إقناعها بالأمر فلن تتمكن من التأقلم معك... أعرف أمي.. فارق السن ليس صغيراً. - آه يا لقلبي التعس..» «الرواية،ص١١١».

وبعد ألم نفسي يحزم ماجد أمره بالعودة إلى الكوكب اللامع وهو يحمل ذكريات عن زوجه وابنته.

٣- مصطلح الدراما:

يرتبط مصطلح الدراما بالجنس المسرحي. لكن ملامح الدرامية تتوافر في الأنواع الأدبية المختلفة. ويشير كريس بالديك إلى أن مفهوم الدراما انتقل إلى الشعر، ويجعله قرين ضرب من القصائد تعتمد التشخيص في بنائها[١].

يعني الكلام السابق أن البناء الدرامي يتوافر في الأجناس الأدبية كلها من شعر إلى رواية إلى مسرحية. وإذا كان مصطلحاً مرتبطاً بالجنس المسرحي فدراسة الرواية من منطق البناء الدرامي يمكن أن تندرج تحت ما يعرف بالتقاطع الأجناسي في الأدب؛ إذ تتداخل سمات المسرحية مع سمات الرواية. ويبدو من كلام كريس بالديك أنه يجعل مفهوم الدراما في الشعر قرين ضرب من القصائد التي تعتمد التشخيص في بنائها، فيقصد تعدد الأصوات في النص الشعري، والحوار بين شخصيات مختلفة، أو الحوار من نوع المونولوج الداخلي.

وتعني كلمة دراما باليونانية حركة. فهي تحيل القضية الفكرية، أو المشكلات الاجتماعية والإنسانية المجردة إلى حركة متجسدة فوق خشبة المسرح من خلال مجموعة الممثلين الذين يؤدون الأدوار المختلفة، ويتقمصون الشخصيات المتعددة، ويديرون دفة الحوار[٢].

---

(١) -Baldick chris, concise Dictionary of Literary terms oxford university press, 1996, P: 62

(٢) د. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص٨٨.

وانظر تعريف الدراما في:

مجدي وهبة: ١٩٧٤، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت.

مجموعة مؤلفين:١٩٨٠، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

روبرت لانغيوم: ١٩٨٣، شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق.

د. عبد العزيز حمودة: ١٩٩٨، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

د. إبراهيم حمادة: د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

ويتفق الباحثون أن الدرامية تشير إلى الارتقاء بالتعبير الذاتي إلى أفق موضوعي واسع، وعميق. إنها في الوقت نفسه مقاربة للمسرحة **أولاً**، والملحمية **ثانياً**، والخطاب **ثالثاً**، والرؤيوية **رابعاً**.

ونجد أن الدرامية مدخل لدراسة رواية فضاء واسع كالحلم؛ ذلك لأنها تبتعد عن التأمل، أو الانفعال، أو الترجيع الذاتي. وتتجه نحو حوارية الذات، والموضوع، والواقع، والتمثيل الثقافي لفهم الإنسان في صراعاته الداخلية والخارجية، وضمانه فضاءه الرحب بالاعتماد على إمكانية مفترضة، ورؤيا واضحة رغبةً في الولوج إلى معنى المعنى. فمما لا شك فيه أن أدب الخيال العلمي أدب رؤيا بامتياز، استشرافي. وقد سعى د.طالب إلى تقديم رؤيا محملة بخطاب يتجاور فيه الخطاب العلمي مع الإنساني الطافح بالمشاعر الإنسانية، والسياسي.

وقد نجمت الدرامية عن الفعل الذي أدّى إلى شمول الرؤيا، وما تحمل من صراعات، وأفكار تتعلق برغبة المبدع. إنه مسكون بهاجس تقدم العرب العلمي، وجمع شمل العرب تحت كلمة واحدة. فالانفجار في ناقلة النفط الضخمة كان الفعل الدرامي الذي بدأت العناصر الدرامية تتحرك، وتتلاحم، وترتفع بعده.

٤ - الفعل الدرامي:

يبدأ الفعل الدرامي في هذه الرواية بتحديد زمن مستقبلي للأحداث هو العام (٢٠٣٥) ومكان. أما المكان فهو مكان مفترض في بحر العرب، لم يحدد جغرافياً، ولم يحدد اسمه؛ لأن المبدع أراد ما يحمله المكان من قيم، لا المكان نفسه. إن مكان ما من بحر العرب «الرواية، ص٥» فليس المهم المكان، بل المهم أن الحدث يجري في بحر العرب. وهو تحديد يرتبط برؤيا يقدمها المبدع، تحمل رغبته في جمع العرب كلهم تحت راية واحدة، ووصولهم إلى مرحلة متقدمة جداً علمياً. وهذه الرؤيا تدخل في علاقة ضدية مع رؤيته. فما يقدمه المبدع على مستوى الرؤيا يدخل في علاقة ضدية

مع رؤيته. أو أن ما يقدمه على المستوى الظاهر يدخل في علاقة ضدية مع ما يحمله النسق المضمر.

ويمكن التدليل على الفعل الدرامي من خلال التضاد في زمن الفعل الذي بدئت به الرواية:

«**نحن الآن** في العام٢٠٣٥.. وفي مكان ما من بحر العرب، **كانت** هناك ناقلة نفط.. حينما **حدث** فيها حريق مفاجئ.. **امتدت** ألسنة اللهب...». «الرواية، ص٥».

فالكلام على حدث مستقبلي قُدِّم بالفعل الماضي الذي يفيد سرد حدث انتهى زمنه. فأفعال النص نفسه قد تكون شكلاً من أشكال التعبير عن الحدث، فهي تصور العواطف، وردود الفعل الانفعالية، وتؤثر في سلوكيات الشخصيات.

وقد يكون الموقف الدرامي نفسياً حين يصوغ المؤلف الدرامي أفعالاً، وأقوالاً تفتح للمتلقين ثقوباً في نفسيات الشخصيات؛ كي يطلوا منها على الأعماق، وما فيها من مكونات عاطفية، وعقلية لا تخرج إلى السطح[(١)].

- «اقترب موعد إطلاق المحطة (ابن النفيس٣).
- اعلم أن صحة أعضاء الطاقم كلها جيدة...
- أتريد أن يمرض أحدهم لتحل محلّه؟
- لا .. ليس بهذه الدقة». «الرواية ص ٣٦».

إنه متحمس. لكن الخط الدرامي يسير في الرواية متصاعداً. فقد كانت رغبة ماجد مندفعة. فقد كشف الحوار بين الشخصيات عن حساسية مفرطة، وخوف العلماء من أن يصاب ماجد بإحباط يؤثر في نفسيته. وهو الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن التوتر الدرامي.

---

(١) انظر د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص١٧٩.

٥ - التوتر الدرامي:

إنه اللحظة التي تبلغ فيها الحركة ذروتها[1]. والمقصود بالحركة الحركةُ الفيزيائية، والحركة النفسية. فاللحظة حاسمة في حياة ماجد، والمشاعر متضاربة بين الرغبة في اقتحام الفضاء المجهول، والمشاعر التي تشده إلى أسرته الصغيرة، ويزداد التوتر الدرامي مع العد التنازلي.

- «ثمانية وأربعون.. سبعة وأربعون
- ناديا.. اضغطي على زر المكيف...
- ستة وثلاثون.. خمسة وثلاثون..
- وأنت يا يمان تابع مؤشر جهاز الراديو..
- عشرة.. تسعة..
- خلدون.. كل شيء على ما يرام.. اقتربت لحظة الصفر». «الرواية، ص٤٠».

وتتعالى الأحداث متصاعدة، ويرتفع مستوى الدرامية حين ينتقل السرد إلى الفضاء الخارجي والوصول إلى الكوكب اللامع، ويتناوب الحدث ما بين توتر درامي شديد، وآخر خفيف على امتداد صفحات الرواية من غير أن يدع المتلقي يفلت من إسار عنصر التشويق الناجم عن هذا التوتر، والذي يبلغ ذروته مع الصراع النفسي الذي يعيشه ماجد بين أن يبقى في الكوكب اللامع، أو يعود إلى الأرض إلى أن تنتهي الرواية بقناعته أن الزمن جعله غريباً في الأرض. وهنا نجد أننا في حديثنا عن الزمن ننتقل إلى فكرة الزمن، والزمن المضاد، أو ما يعرف بالمفارقة الدرامية.

٦ - المفارقة الدرامية:

المفارقة وسيلة لفظية، أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مضاد للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول

---

(١) المرجع السابق، ص٨٦.

التورية في علم البديع. ولكنهما لا يتطابقان[1]. والمفارقة اللفظية Verbal Irony تعبير يخفي معنى يستهدفه المتكلم، ولكنه يختلف عن المعنى الخارجي.

إن ماجداً شخصية أساسية في الرواية، ويمكن أن نرى أن الزمن بطل مضاد. وهو الأمر الذي يرفع وتيرة الحدث الدرامي في الرواية، ويُدخل المتلقي في حال دهشة تلقٍّ. فلم يتوقع أن تأتي المفارقة الدرامية بصورة أن الزمن سيوصل ماجداً إلى مرحلة الشعور بالغربة حين مر زمن على كوكب الأرض في حين أنه لم يتأثر بهذا الزمن؛ لأن المركبة الفضائية سارت بسرعة فائقة جداً.

ومن البطل المضاد «الزمن» تتضح المفارقة الدرامية:

- «هذا ما حدث. لم يمرّ عليه ما يقارب الشهر بينما مرّ على الأرض أكثر من ثلاثين سنة، تغيّر خلالها الناس، وتقدموا في السن، وأصبحت زوجته كأمه، وابنته في سنه تقريباً.. تجاوزه الزمن.. شعر ماجد أن ألماً غريباً يجتاحه:

- ماذا أفعل؟

- لا تكذب على نفسك.. من الصعب أن تعيشا بوئام معاً.. فارق السن أصبح هائلاً..

- ولكن ما ذنبها المسكينة.؟ الزمن هو الذي فعل ذلك.

- أعتقد أن الانسجام بينكما لن يكون صحيحاً.. وماذا عن ابنتك؟ وهي تكبرك الآن بالعمر...» «الرواية ص١٠١-١٠٢».

يدخل النسق الظاهر في علاقة ضدية مع النسق المضمر. فالذي يَظهر قبولٌ بفعل الزمن. والإظهار بقبول ضغط الزمن يعني صراعاً داخلياً يؤدي إلى الرضوخ.

---

(١) المرجع السابق، ص٢٤٨. المفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة، أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته أو تقول شيئاً تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً.

فثمة مفارقة درامية واضحة، ويتمثل خط الصراع الرئيس في تلك المفارقة التي تبدأ بتلاقي الخطين الزمنيين، وتنتهي بتباعدهما، أو اختلافهما.

وما يظهر قبولاً واستسلاماً أمام فعل الزمن يضمر صراعاً داخلياً بين الواقع والمستقبل، الحقيقة والحلم، الممكن والمستحيل. وينسحب هذا الأمر على مكان زمن الحدث، بحر العرب. فما يمكن أن يفهم من غياب ثلاثين سنة عن الأرض أن الحلم الوردي الذي كان يسعى إليه علماء الجزيرة النائية قد تبدد. لكن المفارقة تكون بالرؤيا الإشراقية:

- «يا إلهي! هذا الرجل هو أحمد الذي عرفته في المدينة، لقد كبر ثلاثين عاماً.. أمعقول أن أعرفه بنفسي؟ سوف لن يصدق أبداً...

- ما بك تشرد بعيداً؟

- عفواً.. أردت أن أسألك لمن تتبع هذه الجزيرة؟

- للوطن العربي الموحّد...

- ماذا؟

- للوطن العربي...» «الرواية، ص ٨٠».

ويمكن أن نسحب المفارقة الدرامية على علاقة المبدع بالنص. فرؤية الواقع العربي مختلفة عما يحمله النص من رؤيا إشراقية.

إن ما ورائية اللغة -أي الخطاب المضمر- تحيل على الدلالة بالتضمن. فما يقدمه المبدع من خلال بنية الحوار البلاغية يتعارض مع النماذج الثقافية السائدة. ويحمّل المكان، والزمان، والشخصيات خلاف الصفات المؤكدة. فثمة إقامة مسافة مقصودة بين الإرجاع الكلامي، والمرجع. فالواقع العربي واقع تفرقة ومشكلات، ويضمر الخطاب مفارقة درامية تتمثل في تقديم واقع عربي مفترض يحمل أحلام العرب، ورغبة المبدع في تحقيق وحدة العرب، وتقدمهم العلمي. وهو أمر يبدو صعب التحقق في الزمن المنظور. لكن تقديم الحدث ضمن قالب درامي تتجاور فيه

الخطابات يجعل هذا الأمر ممكن التحقق لدى المتلقي في خياله. وقد سعى المبدع إلى تقديم هذه الأفكار في بناء درامي، ظهر فيه الحوار الذي كان له فضل السبق في تصعيد الحركة الدرامية.

٧- الحوار:

يقدّم الحوار عبر خطاب درامي يمثل شبكة متكاملة، ومتعارضة للأقوال والأفعال. «وأياً كانت توابع الحوار الأسلوبية، والشاعرية، والجمالية، عامة فإنه أولاً ضرب من الفعل الذي ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامي الشخصية، والاجتماعية، والأخلاقية...»[١].

فالحوار فعل ملفوظ مباشر أكثر من كونه إرجاعاً إلى الفعل، وتمثيلاً له. ويمكن القول إن جميع أشكال التعارض الشخصية، والأخلاقية، والسياسية، والعلمية التي تبني الدراما تقدَّم في قالب حواري. وليست مقتصرة على بعد سردي.

وبما أن الدراما ترتقي بالحوار من البعد الذاتي إلى البعد الموضوعي تعبر من خلال الحوار عن قضية عامة عبر مشكلة خاصة متعلقة بشخصية ماجد. فقد عبر المبدع عن هموم الجماعة من فردية الذات. وبذلك تحتوي الرواية على قدر كبير من وهم الواقع. فتبدو الرواية سيرة ذاتية لماجد، بنيت بناءً درامياً. فينسجم المتلقي مع الحدث، ويتفاعل معه، ويدرك المسافة بين الحضور والغياب في النص الأدبي ذي طابع الخيال العلمي، ويتجسد البناء الدرامي من الذروات التي يسبقها تصاعد الحدث، وتتبعها لحظة تأمل تقود إلى ذروة تالية، وتصاعد حدث.. وهكذا وصولاً إلى ذروة النهاية.

وينظر النقد إلى الحوار على أنه حوار داخلي، وخارجي.

---

(١) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص٢٤٦.

٧-١ - الحوار الداخلي:

يكاد الحوار الداخلي يلازم تكافؤ الحال النفسية مع المحكي بوصفه محاولة فنية لمحاكاة هذه المناجاة.

- «ما الذي يلحُّ عليَّ لأتذكر زوجتي.. وابنتي الصغيرة؟ يا إلهي!! إنني أبكي، عيناي تتفجران بالدمع رغماً عني.. كيف طاوعتني نفسي على المغامرة في رحلة لا أعرف نهايتها.. وأترك أسرتي الصغيرة لظروف مجهولة قاسية»؟! «الرواية،ص٦٧».

- «أي حلم سحري أعيش به، كأن تطورهم أكبر من أن يتحمله العقل، مدينة في قلب الصخر، بها كل متطلبات البحث العلمي الخلاق، ومركز لأبحاث الفضاء وإطلاق السفن لتحط على التوابع والكواكب التي تدور حول الشمس؟» «الرواية، ص٢٥».

تبدو المناجاة في الظاهر أنها تغيّب الحوار؛ لانكفائها على ذاتها انكفاءً تمليه قوة الإكراه، وممارسة أشكال الرقابة على الحوار. لكن تبدأ تنمو داخل الخطاب قوةٌ مضادة للرقابة، ونزعة إلى انتهاك سلطتها، وتمرد على طاعة الإكراه.

ليست المناجاة عاجزة في المثالين السابقين عن التجسيد المادي للحال النفسية لماجد. فهي إضافةً إلى الحوار الخارجي خصيصة أسلوبية تعبر فيها الذات عن وجودها بالحوار. والفرق بين المناجاة، والحوار فرقٌ بين الأسلوب المباشر، وغير المباشر.

مناجاة ماجد ضرب من الحوار الخاص؛ لأن الذات «ماجد» تصبح هنا المرسل إليه، أو الآخر الذي ينفصل سيكولوجياً عن الذات. ويحدد مبدأ مناجاة ماجد الأحداث التالية في علاقتها بالأحداث السابقة، ومبدأ الحوار من جهة كونه متتاليات لا حد لها.

وتنهض الدرامية في النجوى المشحونة بأبعاد الواقع؛ أي الخروج من وحدة الذات لدى ماجد إلى حوارها مع الواقع. فقد استدعت مشكلة ارتباطه

العاطفي بأسرته في المثال الأول النجوى، كما استدعت الدهشةُ من التقدم العلمي والسعادةُ لمشاركته في رحلة الفضاء في المشهد الثاني نجواه، فكشفت الدرامية الرؤية الداخلية لماجد، أو ما يمكن تسميته بأفعال الشعور.

إذن كشفت النجوى شخصية ماجد، وانفعالاته النفسية، وتأزم حاله النفسية الذي أدى إلى تصاعد الحدث الدرامي من خلال حديث مفرد يناجي به نفسه. وتتداخل الحوافز مع النجوى للتعبير عن المدلولات الأعمق. فالنجوى انتقال من سطح الكلام إلى عمقه بالصوت الداخلي، وهو يحاور نفسه، أو يحاور العالم بصمت. فثلاثية العلاقة بين الأسرة والفضاء (الحلم) وماجد أفصحت عن تنامي الفعلية (لهفة، رغبة، قلق...) فارتفع صوت النجوى، وبذلك خرج النص من حدود الذاتية إلى الموضوعية الباعثة لوعي المبدع بالمسرحة، والنجوى، والسرد، والتقنع.

لقد اعتنى المبدع بالسردِ من خلال تنامي الفعلية داخل الحوار، ولاسيما النجوى؛ لأنها تحمل اضطراب المشاعر، والأفكار. فغاص في أعماق الذات؛ ليثير أسئلة الوجود. وهنا نجد أن هذه الرواية لا تجنح إلى الوصف[1] شأن غيرها إلا بالقدر الذي يعاين تجليات الذات. وحين يطور الحوارُ الفعليةَ، ويجعلها تتنامى يطور الحدث الدرامي: «يلحّ، أبكي، تتفجران...» ولا يقتصر هذا الأمر على الحوار الداخلي (النجوى) بل يتعداه إلى الحوار بين الشخصيات أو الحوار الخارجي.

٧-٢- الحوار الخارجي:

يتأسس الحوار على البحث عن الحقيقة، وتوليدها من الحوار، فيغدو المتلقي متلفِّظاً مشاركاً ماثلاً في خطاب المبدع. والأمور المسكوت عنها في الملفوظ هي في الواقع مقتضيات دلالية؛ إذ يثير المبدعُ المتلقي بما يثير

---

(١) انظر رواية أحزان السندباد، ٢٠٠٢، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

اهتمامه حين يحيل إلى أسماء معروفة، وأمكنة معروفة. ويعني ذلك أن هذا النص الأدبي / العلمي -إن صح التعبير- لا يتكون من خطاب التخييل فقط. فتصوير الواقع والمأمول عبر الحوار بين الشخصيات يضع المتلقي أمام مفصل احتمالات، ويدعوه إلى تنشيط بعض الحوارات المستمدة من مخزونه المعرفي. فلا يتم الحوار إلا بما يهمّ المبدع، وهو أمر مهم من أمور استراتيجية الخطاب. وما يذكره لم يعد مجرد رغبة بل صار موضوع حكاية.

- «كيف حالك يا ماجد؟

- بخير ...

- ستكون شاهداً على تفوقنا العلمي.

- ستصل سفينتكم المريخ، وتغرسون علم حضارتنا على سطحه..» «الرواية، ص ٤٢».

لقد أنجز المبدع بالحوار ما أراد أن يقوله علانية، ويمكن القول إن التفاعل القولي مهما كان ودّياً هو مجال مواجهة يسعى خلالها كل متكلم إلى فرض الذات، واحتلال الموقع الأفضل، وتأكيد الوجه الإيجابي. وهذا ما سعى إليه مخاطِب ماجد. وهو سعي يتم في الحوار، وبفضله. فقد حدد وجهة الحوار، وأنجز بالكلام ما يمكن أن يوصله إلى هدفه، وأظهر أن له سلطة على مخاطبه، وأن يكون ما يطلبه منه قابلاً للتنفيذ، وأن يكون المخاطب «ماجد» مستعداً له، وقادراً عليه، فأدخله في مرحلة تحدٍّ للذات تقود إلى توتر درامي.

لقد حدد الوضعية الكلامية المضمرة بفعل معنى الأقوال، وأخفى الفكرة ذات الأبعاد السياسية والعلمية التي صنع من أجلها هذا الحوار. فقد أراد المبدع أو يوصل المتلقي إلى نتيجة غير مصرّح بها:

ستصل سفينتكم، ستغرسون العلم (الرواد العرب) على سطحه.

رؤيا يقينية   خطاب مضمر

قدم المبدع محاكاته بصورة درامية[1]، أي قدمها وهي تقوم بأداء الأدوار التي قد يصفها آخرون مجرد وصف فقط.

وتقوم الرواية بعامة على حوار بين أصوات محددة: صوت «ماجد» الشخصية الرئيسة، وصوت مجتمع الأرض، وصوت مجتمع الكوكب المجهول. وهذا الحوار قائم على الاختلاف، وربما الصراع. فلا يلتزم المتحاورون موقفاً واحداً. ويهيمن السؤال على خطاب أحدهم، ثم لا يلبث قلق المعرفة أن ينتقل إلى الآخر.

- «كيف ستقنع الناس بما حدث لك؟

- سيعتبرونك مجنوناً....

- سيرونني أمامهم حيّاً يرزق.. وبكامل وعيي...

- وكيف ستبرر اختفاءك كل هذه السنوات؟

- سأقول لهم إنني كنت في الفضاء..

- وكيف انطلقت إلى الفضاء.. ومن أي مكان؟

قال نادر: لن تستطيع أن تدلهم -أصحاب الكوكب اللامع- على الجزيرة.. لأن ذلك يجب أن يبقى سراً كما تعلم.. حتى ولو أردت أن تدلهم على المدينة العلمية العربية فسيكون ذلك صعباً عليك، فما الذي ستفعله إذن؟

- أنا لا أفكر بكل ذلك.. أريد العودة إلى الأرض فقط.. ولا أهتم بما يجب أن أقوله لتبرير غيابي.. المهم أن أصل الأرض سالماً..» «الرواية، ص ٧١».

يبدأ الشاهد بصوت الآخر باحثاً عن جواب لدى صوت الأنا، وهما يتبادلان القلق الوجودي. فالسائل يجيب، وينتقل التساؤل إلى تفاؤل لدى صوت الأنا «ماجد» بينما يكتسي صوت الآخر «رواد الفضاء» باليأس. الأمر الذي يجعل التوتر الدرامي في حال تصاعد، وهبوط. إنه الاختلاف الذي تنبع منه الحوارية.

---

(١) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١٣٦.

٨ - الحوارية في الخطاب الدرامي:

مفهوم الحوارية مفهوم متأت من الناقد باختين الذي أدرجه في نظرية الأدب. وهو مرتبط بالحوار، وتعدد الأصوات، والأساليب في نفس الملفوظ(١).

ولا تعني الحوارية انغلاق النص الأدبي، بل تقيم بدلاً من هذه الفكرة فكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب(٢).

وتعني الحوارية لدى باختين علاقة أي ملفوظ بالملفوظات الأخرى. وهذه العلاقات سيميائية. وبذلك يكون البحث في حوارية النصوص كاشفاً عن تعدد الأصوات، وتنوعها، وثرائها.

في المبدأ الحواري تتعدد الأصوات، وتتمتع بحماية الاختلاف، فيفسح المبدع لمختلف الشخصيات المجال للتعبير عن اختلافها بعيداً عن هيمنة الذات المبدعة. والاختلاف الذي تنبع منه الحوارية كامن في الإنسان نفسه؛ لأنه تعددي بالضرورة، ويتميز بتعدديته من الناحية الأنثروبولوجية في نظر باختين.

وهذه الرواية قائمة على التعدد، والحوارية، والاختلاف. وهو تعدد يأخذ شكلاً سردياً من جهة، ومن جهة أخرى يمتد إلى خطاب الرؤى، والأحلام مما يعزز حضور مجاز العلم بقوة.

- «أيمكن أن أزور المجتمع المداري؟

- ماذا تقول يا ماجد... هي ليست رحلة استجمام. يحتاج الأمر لتدريبات قاسية حتى تصبح رائداً جيداً يمكنك السفر في الفضاء...

- وماذا سأعمل في المدينة إذن؟

- أنت مهندس ميكانيك، يمكنك العمل في كثير من الأقسام الميكانيكية .. في المدينة..

- أيمكن أن أعمل في قسم الهندسة الفضائية؟ أعتقد أن للمهندس الميكانيكي عملاً غير عادي في هذا القسم.

---

(١) Dominique combe, les genres litteraires ed hachette superieur, Paris, 1992, P.159.

(٢) محمد القاضي، ص١١٢.

- سنرى .. سنرى... لا تتعجل الأمور .. المهم أن تستوعب ما في المدينة من أقسام علمية، وتتعرفها». «الرواية، ص٢٨».

اختلفت وجهات نظر المتحاورين، فتعارضت حيناً، والتقت حيناً آخر، واختلفت في الحال العامة. فالذات لا تكرر نفسها، ولا تعيد إنتاج خطابها. فليس هنالك شيء يقيني، وهذا هو جوهر الخطاب المتعدد؛ إذ تتعدد الأصوات، والضمائر بين الأنا والآخر، والذات في الخطاب في حال توحدها، وانشطارها.

ونلحظ في الشاهد السابق تكرار الاستفهام والنهي. فبدا هذا الشاهد مشهداً مسرحياً يظهر فيه ماجد راغباً في الانفصال، والاتصال، مؤكداً فكرته التي يسعى لأن تكون متوافقة مع فكر المجتمع الجديد.. مجتمع الجزيرة النائية؛ لذا يتواصل الحوار، فلا يتم إضفاء زخم درامي على الشاهد إلا بكسر أحادية الصوت، وتعدد الأصوات والأفكار واختلافها.

وتكمن الدراما بشكل جوهري في أنا وأنت والآن وهنا، ويتفوق الحوار على السرد، وتتعدد الأصوات وتختلف. فالدراما «تكون محاكية أكثر مما تكون وصفية سردية تماماً؛ أي إنها تكون ممثلة أكثر مما تكون مروية لا تساعد على التمييز بين الترتيب السردي، وبنية الحوادث»[1].

ولعل ما يرجح الفرضية التي بني هذا البحث عليها والمتمثلة في أن مقاربة هذه الرواية يجب أن تتم من منظور درامي تراجع مساحة السرد، والوصف على حساب مساحة الحوار.

وترتبط الحوارية بفاعلية الحوار العام؛ إذ إنها تكشف وظيفة الضمائر في بناء الرواية، وتبرز تعدد الخطابات داخل النص، وبذلك نكون إزاء وظيفة التواصل التي تضطلع بها ضمائر المخاطب من جهة، وضمائر المتكلم والغائب من جهة أخرى إضافة إلى تبادل الأدوار بين هذه الضمائر. وبذلك نكون في صميم والسيرورة التواصلية التي تحول ما يعرف بالشخصيات إلى عوامل تنجز الأفعال، وتضفي

---

(١) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص١٨٣.

طابع دينامية على العلاقات من جهة كونها أفكاراً، وتنفي فكرة الثبات عنها، فإذا بها ذات حركة دؤوبة معرضة للتغيير والتحول.

- «أنت في المدخرة الطبية، وركام من الأحاسيس والانفعالات تغمرك.. يجب أن تكون حيادياً يا صديقي في الحكم على الأشياء من حولك، دون أن تضغط عليك العاطفة، فلا ترى إلا بعين بصيرة خبيرة.

- نحن البشر مشحونون بالعاطفة.. دون عاطفة نتحول إلى أحجار بلا حسّ..

- عاطفتك يا ماجد هي التي تتحكم بك الآن، وأنت ترى مظاهر تفوقنا الحضاري دون أن تتأثر...» «الرواية ص ٧٠».

لقد شغل الحنينُ ماجداً إلى كوكب الأرض، فلم تفلح كائنات الكوكب اللامع في إقناعه بضرورة البقاء فوق ذلك الكوكب. ونجد أننا في الشاهد السابق إزاء تعدد ضمائر أدى إلى وظيفة تواصلية بين شخصين من كوكبين بينهما فارق حضاري كبير أبرز الحوار الفوارق بينهما. إنه الأسلوب الحجاجي الذي يعتمد على مبدأ أن الخلاف قد يقود إلى اتفاق، حتى لو كان اتفاقاً على عدم اتفاق.

وقد دخل الخطاب في حوار مع معارف علمية، وإنسانية. ففكرة الاختلاف هي نواةُ فاعلية الحوار؛ لأنها تتعلق بالمعنى، وتتعلق أيضاً بالذات التي هي شبكة من التناقضات، لا تحيا إلا بحضور الآخر الذي تقيم معه علاقة حوارية.

إن الآخر يسكن في ذواتنا بالقدر الذي نسكن فيه في ذوات الآخرين. ويمكن أن نصل إلى أن ثمة طبيعة حوارية بين النص وصاحبه من جهة، والنص والمتلقي والسياق الثقافي من جهة أخرى.

لقد أسهم المتخيل العلمي في بناء صورة عن المجتمع البديل الذي يحلم به المبدع، وبناء صورة عن مجتمع الكوكب الآخر. وصورةُ الآخر هي تجلّ من وجوه صورة الأنا، أو هي تجاوز لصورة الأنا إلى فضاء مستقبلي يحقق ما عجزت عن تحقيقه في الحاضر. فنشأت علاقة بين الهوية المفترضة والغيرية، وحضرت الجماعة بآمالها في الصوت الفردي «الرغبة في مستقبل عربي علمي

مشرق». وهذا الصوت لا ينتج إلا في دائرة الحوار الذي قوامه الفعل الثقافي العلمي.

لكن هذه الأصوات لا تتماثل. فللحوار علاقة بمنطق التداول؛ لأن له وظيفة تداولية وهنا يأتي التوتر. فكل صوت يسعى إلى تثبيت نفسه بوصفه قيمة دالة تعالج القضية. لقد كانت الحوارية في هذه الرواية سيرورة ثقافية تداخل فيها الفردي والجماعي، والطبائع الخاصة والعامة تداخلاً جسّد حقيقة الحوار بين الشخصيات من جهة، وبين الثقافات من جهة أخرى.

لم يكن الحوار علمياً خالصاً في هذه الرواية بل اتسم بسمة البلاغة، الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن شعرية الدراما، ومجاز العلم فيها.

٩- شعرية الدراما:

كان الحوار في الرواية وجودياً، تعبيرياً، فعلياً وهو أمر يجعل للخطاب توابع، ويجعلنا نتكلم على بلاغة الحوار التي تعد جزءاً من الشعرية.

والنظر في البلاغات الدرامية في هذه الرواية يؤكد تلازم الخطاب العلمي، والخطاب الأدبي في رواية الخيال العلمي؛ إذ تزخر الرواية بالمجازات، والتصورات الخيالية. وتبرهن أن البلاغة الدرامية تنطوي على صيغ مجازية.

- «نحن الآن فوق شبه الجزيرة العربية.. بعد قليل تبدو جزيرتنا.. قلوبنا يملؤها الشوق واللهفة لتحقيق الحلم..

- السماء سوداء تلمع فيها النجوم، والشمس تبدو خابية الضوء تصلنا أشعتها الخافتة. والقمر يبدو في السماء كالصحن اللامع...

«ما أجمل منظر السماء، والأرض تسبح في الفضاء».. «الرواية، ص٤١ - ٤٢».

تظهر وظيفة الصور البلاغية في التفاعل الدرامي على نحو أفضل في الخطاب الوصفي المتضمن صوراً بلاغية متسمة بالتضاد. فالأرض والفضاء يمثلان ثنائية جزء / كل، والجزء سابح في الكل، والنجوم تلمع في سماء سوداء.

وقد صيغَ الخطاب العلمي -في بعض المواضع- بلغة تغلب عليها الصفة الاستعمارية. وحين نربط بين العبارات البلاغية يتضح البعد الدلالي الحواري للأسلوب العلمي الذي ينسجم وسائر الأساليب، ويغذيها...

يرى باختين أن الأفكار التي يجري إثباتها تدمج في وحدة وعي المؤلف. هذا الوعي الذي يُرى، ويُصور. أما الأفكار التي ترفض فتوزع بين الأبطال(١).

إن خطاب التخييل هذا يكشف أن التقرير الظاهر، والخطاب العلمي الطاغي أمران يخفيان الجانب الأدبي؛ لأن ذات التلفظ الحقيقية تنجز عملاً لغوياً غير مباشر يقدم بواسطة الصيغ المجازية والقوالب التشبيهين التي تنقل المتلقي إلى عالم متخيل.

١٠ - خاتمة:

تعبر الدراما في هذه الرواية عن قضية إنسانية عامة عبر مشكلة خاصة متعلقة بالشخصية الأساسية ماجد، ويدرك المتلقي المساحة بين الحضور والغياب حين يتجسد البناء الدرامي في ذروات يسبقها تصاعد أحداث، ويتبعها لحظات تأمل. فالصراع الدرامي صراع بين إرادتين تحاول كل منهما هزيمة الأخرى.

ويمكن القول إن الدرامية تُعنى باشتمال النص الأدبي على المعنى الإنساني، واستخراج القيم الرمزية. وبناء على ما سبق يمكن القول:

- ظهر الصراع في الحوار بين الأصوات وقد أظهر هذا الحوار خصائص المتحاورين الذين لا يلتزمون موقفاً واحداً؛ إذ يقوم المبدأ الحواري على تعدد الأصوات، وتمتعها بحق الاختلاف. ولذلك انطلقت فكرة هذا البحث من أن هذه الرواية مبنية بناء درامياً؛ لأن أساسها الحوارات، والأصوات المتعددة.

---

(١) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص١١٦.

- شخصيات هذه الرواية ذات سمة إنسانية خيّرة تسعى إلى فضاء يتحقق فيه التطور العلمي؛ لذا ترتفع سمة التشويق، والإثارة حين يتجاور الخطاب الإنساني والخطاب العلمي الذي ارتفعت وتيرته فيها، إلى درجة يحتاج فيها القارئ إلى تتبع المصطلحات، ومعانيها بدقة.

- كان البناء الدرامي ممثّلاً أكثر مما كان مرويّاً؛ لذا قلت الوقفات الوصفية، والسردية فيه.

- تجلت الدراما على صعيد المضمون في تقديم الصراع بأبعاده المختلفة من صراع نفسي إلى صراع مع الزمن إلى صراع مع المجهول.

وثمة طريقة في عرض الصراع، والموقف الدرامي هي توجيه لزاوية رؤية المبدع ورؤياه. فقد تعددت زوايا الرؤية والرؤيا من خلال تعدد مواقع الشخصيات المصورة للحدث. الأمر الذي يضفي عليه حركة، وديناميةً تجعل منه عدة أحداث. فرؤيتان مختلفتان لحدث واحد تجعلان منه حدثين مختلفين.

- تظهر الدرامية على السطح من خلال الخطاب الدرامي، كالتساؤل المفتوح على أكثر من إجابة ممكنة. فتبرز الحوارية، ويتحول المتلقي إلى شريك في الرأي. والأسلوب الجدلي أسلوب يهتم بمنطق الحكم قدر اهتمامه بالحكم ذاته، فيسعى المبدع إلى إقناع المتلقي؛ لأنه طرف في الفكرة.

ولجوء المبدع إلى أسلوب الشرط والاستفهام والتساؤل الجدلي الحواري أمر يدل على احترامه عقل المتلقي الذي يراد له الاقتناع، والبحث في مختلف المسائل بإشراك الآخرين في تدقيق الحكم، وبلورة الاستنتاج.

- اعتمد الروائي على لعبة الضمائر. فالضمير يخفي وراءه ضميراً آخر، ويجعل الضمائر في حال اتصال دائم. وتكشف الحوارية -وهي خصيصة درامية تنزع الصفة الموغلة في الفردية عن الخطاب- عن وظيفة الضمائر في بناء الرواية.

- صورة الأنا هي تجلّ لصورة الآخر؛ إذ يسهم المتخيّل في بناء صورة الآخر.

- ينم الخطاب الدرامي في هذه الرواية على قلق معرفي. لقد أراد المبدع أن يتصل بالآخر؛ لتقديم الخيال العلمي في قالب يجمع بين العلمية، والأدبية. وهي معادلة ليست يسيرة. وقد أراد لهذا الاتصال أن يتأسس على تطويرٍ لمجمل الشروط المعرفية، والأخلاقية.

المصادر والمراجع

- إيلام، كير: ١٩٩٢، سيمياء المسرح والدراما، ط١، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- باختين، ميخائيل: د.ت، شعرية دوستويفسكي، ط١، ترجمة: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- حمادة، د. إبراهيم: د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- حمودة، د. عبد العزيز: ١٩٩٨، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- راغب، د. نبيل:١٩٩٦، فنون الأدب العالمي، ط١، الشركة المصرية للنشر، مكتبة لبنان،
- عمران، د. طالب: ٢٠٠٢، فضاء واسع كالحلم، دار الفكر، دمشق.
- عمران، د. طالب: ٢٠٠٢، أحزان السندباد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- القاضي، محمد: د. ت، في حوارية الرواية، دار سحر للنشر.
- لانغيوم، روبرت: ١٩٨٣، شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق.
- مجموعة مؤلفين: ١٩٨٠، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- مجموعة مؤلفين: ١٩٨٠، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المراجع الأجنبية

- Baldick chris, concise Dictionary of Literary terms oxford university press, 1996
- Dominique combe, les genres litteraires ed hachette superieur, Paris, 1992

الفصل الرابع

وجهة النظر في

قصة الخروج من الزنزانة[1]

الخيال هو الطريق إلى الحقيقة

بودلير

١ - مقدمة:

نهدف إلى دراسة وجهة النظر في قصة الخيال العلمي، وبيان علاقتها بذاتية الناظر، وعمق منظوره، وحجم معارفه، والبحث في وظائف وجهة النظر في هذه القصة.

ونحاول دراسة علاقة وجهة النظر في القصة بالسيمياء «سيمياء الاسم» وببلاغة البوح والصمت في دائرة السيمياء.

وننطلق من فكرة أن وجهة النظر تمكّن الباحث من الانفتاح على المعنى، وهي تؤدي إليه؛ لأنها في النهاية مجموعة مواقف ترد في خطاب مشبع بذاتية الناظر.

---

(١) طالب عمران: ٢٠٠٩، قصص «ثقب في جدار الزمن»، دار الفكر المعاصر، سلسلة الخيال العلمي.

٢ - مصطلح وجهة النظر:

لم تعرف المصطلحات النقدية الحديثة تراكماً نقدياً معرفياً مثلما عرفه مصطلح وجهة النظر. فقد تعددت تسمياته، كما تعددت المقاربات النقدية التي كان محورها. فقد عُرف بـ وجهة النظر Point of view، والرؤية Vision، والبؤرة، والتبئير Focalisation، والمنظور.. ودارت المقاربات النقدية حول فكرة أن وجهة النظر تعني المبدع من خلال رؤيته العالم، والعلاقة التي تربطه بمن حوله؛ إذ يبدو المبدع عارفاً بكل شيء. وهو ما يسمى بالرؤية من الخلف[١] وتظهر هذه السمة في القصة حين يبدو الراوي عارفاً بكل شيء، وتبدو الشخصيات متساوية في معارفها على اختلاف مستوياتها، فيهيمن الراوي على عالمه القصصي بضمير الغائب.

وقد تكون الرؤية مصاحِبَة حين تقدم الشخصية معارف توازي معرفة الراوي، وقد تكون الرؤية من الخارج حين يكون الراوي أقل علماً بموضوع وجهة نظره.

تعني وجهة النظر -إذن- العلاقة بين الراوي، ومَن حوله، وموضوع قصته؛ أي تعني الزاوية التي ينقل الراوي الحدث منها. ويحدث أن يختفي الراوي وراء شخصياته؛ لتحقيق الإيهام بالواقع. وهي لعبة فنية. فلا توجد حقيقة واحدة في النص الأدبي، بل حقائق.

ويتعين على الكلام السابق أن وجهة النظر، أو الرؤية نظرةٌ إيديولوجية واضحة[٢] مما يستدعي فكرةَ أن لعرض وجهة النظر طبيعةً استعراضيةً تحتاج إلى فضاء نصي، وتعني بسط رؤية المبدع، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي، وتعني أيضاً العلاقة بين المبدع وموضوع قصته، وشخصياته.

---

(١) أنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، ص١٠٣.

(٢) يرى ميخائيل باختين أن المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجياً وكلماته دائماً هي عينة إيديولوجية. انظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ط١، ص٩٠.

وقد آثرنا استخدام مصطلح وجهة النظر في قصة الخروج من الزنزانة بدلاً من مصطلح الرؤية؛ لأنه مشوب ببعض من ذاتية الناظر. فالمبدع فعل، وذات. وتتفتح دراسة وجهة النظر على المعنى الشعري، وتؤدي إليه؛ إذ يورد المبدع وجهة نظره في قالب جدي أو ساخر، فيرسم مسافة بينه وبين موضوعه.

ويعد الخطاب السردي مكاناً متسعاً للرؤى؛ لذا ستدرس وجهة النظر؛ لتحليل العلاقة بين التلفظ والإحالة في النص القصصي. ففي هذه القصة حضور طاغ لذاتية المتكلم؛ إذ تتعدد وجهات النظر، وتتصادم. كما أن لهذا المفهوم بعداً دلالياً يندرج في باب التلفظ، فتنعقد علاقة بين وجهة النظر والحجاج بوصفهما مظهرين من مظاهر ذاتية المتكلم، ويمكن أن نرى أن الحجاج في النهاية تنويع على وجهة النظر.

وبناء على الكلام السابق نجد أن وجهة النظر بناء نصي على علاقة بالذات؛ أي على علاقة بالمعنى. وتعني علاقتها بالذات «ذات القائل» أنها لا يمكن أن توجد بمعزل عن ذاتية الآخر. وهي من هذه الناحية تشرع الباب للتأويل. كما أنها على علاقة بما تدركه الحواس من جهة وما هو ناجم عن العقل والتفكير من جهة أخرى؛ لذا تتصارع فيها القيم والأفكار، ويظهر المعنى من خلال المبنى(١).

والرؤية سواء أكانت بصرية أم داخلية مرتبطة بالذات. ومن أبرز علامات الذات ضمير المتكلم، والآن، والـ«هنا». وبما أن النص الأدبي نص تخييلي تمثيلي تصويري تلازم وجهة النظر أي نص أدبي.

---

(١) انظر: محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ص١٣ وما بعدها. وقد أشار الباحث إلى أن النقاد الغربيين قد أولوا وجهة النظر اهتمامهم. فقد تعمق راباتال في دراستها في كتابه:

Alain Rabatel, La construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestlé, Lausanne (Switzerland)-Paris, 1998.

وتُنسب وجهة النظر إلى ذات مبئِّرة تقدَّم إلى المتلقي عبر الراوي الذي قد يكون هو الذات، وقد تتخفى الذات وراء قناع الموضوعية حين يُسرَد بضمير الغائب. والدليل على ذاتية وجهة النظر أنها تعبر عن إدراك ذات المبئِّر، وتعني الرؤية الحسية، والرؤية الداخلية. فلا وجود لإدراك حسي من غير تعبير الذات التي تدرك، فيدرك صاحب وجهة النظر، ويفكر، ويؤول. ويتعين على ذلك أن وجهة النظر مجموعة إدراكات، وأفكار يترافق فيها الإدراك، وحجم المعرفة؛ لذا عرّف راباتال "Rabatel" وجهة النظر بأنها: «عرض إدراك تشترك عمليّته (Procès) وأوصافه (Qualifications) وتوجيهاته (Modalisations) في الإحالة على الذات المدرِكة وتعبّر، على نحو مّا، عن ذاتيّة هذا الإدراك»[1].

ويعد أدب الخيال العلمي أدباً ذا صلة وثيقة بذاتية مبدعه. فما يقدمه من خيال مرتبط بالعلم منظورٌ إليه من زاوية ذاتية سواء أكانت حاضرة حضوراً صريحاً، أم ضمنياً.

وتعد قصة الخروج من الزنزانة قصة تتضح ذاتية؛ إذ لا يمكن لأدب الخيال العلمي تمثيل الواقع تمثيلاً موضوعياً. فما يقدمه المبدع واقعٌ منظور إليه من زاوية ذاتية سواء أكانت حاضرة حضوراً صريحاً، أم متخفياً. وغالباً ما يظهر المبدع في أدب الخيال العلمي قلقاً «ذاتاً قلقة»؛ لذا يرسم عالماً قلقاً؛ إذ ينظر إلى سلبيات الكون، ويقدم وجهة نظر متعلقة بما هو كائن، وتحمل في الوقت نفسه رؤيا استشرافية مع أنه قد يتخذ من الزمن الماضي إطاراً زمانياً.

٣- تقديم القصة:

تروي القصة حكاية باسل الطوفي عالم الرياضيات الذي تمكن من ابتكار دواء ينمي الوعي لدى الإنسان، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة في التفكير، يُلاحظ - وهو هارب بين الصخور مع زوجه- هبوط طبق دائري تخرج منه كائنات غريبة الشكل، يكتشف أنهم يعرفون قصة هروبه من بطش حاكم الإقليم بعدما خرج

---

(١) الذاتية في الخطاب السردي، ص١٤ نقلاً عن راباتال، المصدر السابق، ص١٣.

على إرادته باختراعه الخطير، ويعرّفونه بأنفسهم. فقد خرجوا من الأرض منذ أربعمئة قرن هروباً من الظلم والاضطهاد، وقد أُعدم الكثير من أصحاب التنظيم السري الذي شكلوه من العبيد والطبقة الوسطى في محاولتهم الثورة على الجلادين، ونشر مبادئ الحق والخير والعدالة في الأرض، وتمكن أجدادهم من بناء محطات فضاء ضخمة هربوا فيها إلى كوكب بعيد لكن الحنين إلى الأرض ظل متقداً في قلوبهم، وظلوا يغرسون حب الأرض في نفوس الأجيال، فقرر الأحفاد العودة إلى الأرض.

شعر باسل الطوفي -الراوي- أنهم أناس ودودون، قرؤوا أفكاره، وعرضوا عليه جهازاً صغيراً للتواصل معهم إن قرر أن يرافقهم في سفرهم إلى كوكبهم.

فوجئ الراوي أن زوجه قد فارقت الحياة بين يديه من الجوع والبرد والأذى، وأن رجال الحاكم اقتربوا منه، وزجوا به في قبو مظلم حيث الجرذان تنهش لحمه، وحيث العذاب بألوانه، وفجأة سمع صوت أولئك الأشخاص ينادونه، فاستعمل الجهاز، وخرج من الزنزانة. لقد صممت هذه الكائنات الفضائية على البقاء في الأرض للصمود في وجه الظلم والاضطهاد، ولكي لا يكون لهم ذريعة للعودة فجروا سفينتهم، وانتشروا في الأرض ينشرون العدل والسلام، ويقاومون الطغاة والمتجبرين.

يروي هذه القصة راو هو نفسه الشخصية الرئيسة «باسل الطوفي» وقد احتضنت إجابات عن أسئلة تراود قارئ أدب الخيال العلمي حول الزمان، والمكان، والشخصيات، والحدث المباشر. وقد التزم الخطاب فيها خطاً أفقياً تقليدياً، وحاول المبدع الإيهام بالواقع، فوصف المكان، وعاد إلى زمن السلاطين والطغاة في إقليم لم يحدد اسمه، وقدم أفكاره العلمية في خطاب يحرص على تقديم الخيال العلمي في صورة الأمر الذي قد حصل حقاً.

ويجتمع في هذه القصة الاتجاهان اللذان سار عليهما قصص الخيال العلمي[١]: الأول التوقع أو التنبؤ، وقد أخذ التنبؤ في هذه القصة من الماضي

---

(١) انظر: جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، مقدمة المترجم، ص١٢-١٣.

إطاراً زمنياً، والثاني: الأوبرا الفضائية "Speace Opera" وهي حلقات مغامرات لا تفتأ فيها حدود الكون الذي يتجول فيه الأبطال تتسع، فالمجرات والكواكب، وكل ما يقدمه علم الفلك من حقائق يستخدم للسير بالاغتراب إلى أقصاه، فيلتقي الاتجاهان في قصة تتحدث عن انتقال نخبة بشرية إلى مجرة أخرى، أو حرب ذرية، أو فناء أرض.

ويبدو لكاتب الخيال العلمي وجهة نظر مختلفة. فما مكونات وجهة النظر في قصة الخروج من الزنزانة؟ وما الآلية التي اعتمدها المبدع في بسط وجهة نظره ضمن فضاء نصي؟.

٤ - مكونات وجهة النظر في علاقتها بالفضاء النصي:

تتعلق وجهة النظر في أدب الخيال العلمي بالبعد التخيلي المستند إلى معارف علمية. فلا يمكن تعريف العوالم الغريبة إلا بعلاقتها بعالم آخر هو عالمنا. وقد تمكن المبدع من دمج الجانب التنبؤي «اكتشاف الدواء الذي ينمي الوعي لدى الإنسان، ويفتح له آفاقاً جديدة في التفكير» بالأوبرا الفضائية، فأحدث بهذا المزج نصاً اشتمل على وجهة نظر تتعلق بالأرض والكائنات غير الأرضية المتفوقة علمياً، والمحبة للخير والحق والعدل، والحديث عن عالم ما وراء البصر، وقراءة الأفكار.

ويبقى التخيل سيد الموقف، لكنه تخيل لا يلغي جانب المعقولية وهي المعادل العلمي للاحتمال الأدبي. ويقودنا الحديث عن وجهة النظر إلى حديث عن الصورة التي كوّنها المبدع عن الأرض، وعن الآخر المختلف، والمنتمي. وتسمح قرائن التخاطب[١] "Indices d'allocution" بتكوين ملامح هذه الصورة.

وتلتقي وجهة نظر الراوي الشخصيةَ الأساسية في القصة «باسل الطوفي». ومع ذلك ثمة قرائن نصية تحيل على الراوي دون سواه:

---

(١) يعنى بها ضمير المخاطب المفرد منفصلاً ومتصلاً وبارزاً ومستتراً، وجملة النداء، وقرائن خفية تخص المعتقدات والقيم والآراء المنسوبة إلى الشاعر ضمناً أو صراحة. انظر محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، ص٩١.

«عندما أتى السجان في اليوم التالي بكسرة خبز أسود جاف وقليل من الماء، فوجئ بخواء السجن، فهرع إلى رئيسه يخبره.. فجمع رجاله وبدؤوا عملية بحث جدية عن الرجل الذي هرب بطريقة يصعب أن يصدقها العقل».

فيوهم السرد بضمير الغائب بسرد موضوعي، لكنها في الحقيقة موضوعية مراوغة؛ ذلك لأن ثمة علاقة بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر المبدع. لقد تمكن الراوي من الإدراك بحاسة البصر لكن عمق منظوره ممتد، وحجم معارفه كبير، ولا يمكن للشخصية أن ترى ما يراه. وتتداخل وجهة نظر الراوي في هذه القصة مع وجهة نظر باسل الطوفي، وتتجلى في أحكام القيمة التي أسندها له:

«ارتسمت أمامي هيئات لكائنات أرضية غاية في الطرافة: رأس ضخم تتوسطه عينان كبيرتان وأنف أفطس وفم دقيق وأذنان كبيرتان وجبهة عريضة واسعة وشعر خفيف.. ثلاثة رجال وفتاة..».

لا يمكن أن نفصل بين وجهة نظر الراوي ووجهة نظر باسل الطوفي، فقد وردت وجهة النظر في قالب جدي. وقد استطاع الراوي هنا أن يكون في مكانين مختلفين لأنه الراوي العليم، والشخصية الرئيسة، وصاحب الرؤية المصاحبة، والرؤية من الخلف. وهذا ما يخرق لعبة الإيهام بالواقع؛ إذ يقدم مواقف من حدث، حدثت في مكانين متباعدين.

أما المكان الكبير الذي كان محور وجهة النظر فهو كوكب الأرض، والإقليم الذي شهد ظلم الحاكم ورجاله. ويبدو لأول وهلة أن الوصف خارجي لا علاقة له بوجهة النظر، لكن الرؤية من الداخل، والرؤية المصاحبة تكشفان عمق الارتباط بين الوصف ووجهة النظر:

«كان الجو خريفياً والأشجار قد تعرت من أوراقها، وقد خلا سفح الجبل من الخضرة، وأطلت السماء على الأرض بسحب رمادية كثيفة، زائغ البصر أرمق ما حولي باكتئاب وقد عششت الهموم في صدري وحط علي يأس مرير».

إن ارتباط وجهة النظر بذاتية الراوي يكشف ارتباط الوصف بوجهة النظر. فالمكان الخالي من الخضرة، والسحب الرمادية الكثيفة، ووقت الخريف كلها أمور

ترتبط بالواقع المأسوي الذي عاناه باسل الطوفي مما يؤكد أن ذاتية وجهة نظر الراوي تجعل الوصف المحايد الموضوعي أمراً مستحيلاً.

وقد تعاقبت وجهتا نظر الراوي باسل الطوفي والشخصيات الفضائية، فتبين أن صوت الراوي يشبه صوت هذه الشخصيات فيما يتعلق بواقع الأرض، والرغبة في التحرر من الظلم والاضطهاد وحب الخير. وقد تبين أن حجم معارف الشخصيات الفضائية يفوق حجم معارف الراوي، فقد تمكنوا من قراءة أفكاره، كما تفوقت عرفانياً. وهنا نجد اختلافاً بين رواية الخيال العلمي والرواية الأدبية إذ يحدث أن يتفوق الراوي عرفانياً فلا مالك للحقيقة سواه.

أما وصف المكان فلم يحدث إلا حين وصلت إليه الشخصية الرئيسة؛ لذا يمكن أن نطمئن إلى علاقة الوصف بذاتية الناظر، ووجهة نظره:

«باب مرعب لبئر مظلم يفتح فمه ليستقبلني، أسقط فوق درجاته المنحدرة متدحرجاً إلى القاع، ينغلق بابه محدثاً صوتاً قوياً... الأرض باردة رطبة، والرائحة الكريهة تزكم أنفي. سائل ساخن يسيل على ظهري من جرح غائر في الرأس..».

فقد اكتشفت الشخصية / الراوي المكان، فكشفته للمتلقي مما يؤكد حرص الراوي على التمهيد لوجهة نظره. وتؤدي الأوصاف دوراً حجاجياً سلبياً؛ لأن المتلقي يستخلص منها نتيجة. فالسجن مكان منفر، والأرض مكان أثير، وتعني وجهة نظر الشخصيات الفضائية أنهم يهاجمون أفعال البشر، لا البشر في حين أن وجهة نظر الراوي تدخل في علاقة تضاد مع السلطان الحاكم، ورجاله.

وردت هذه النتيجة ضمنية في وجهة النظر، فلا يدعي الوصف الموضوعية، ولعل وجهة النظر هي التي جعلت المقطع الوصفي متماسكاً. ومسوغاً.

ويعد حدث رؤية الطبق الدائري أول حدث ظهوراً، وأكثره تأثيراً وحضوراً:

«وعندما ركزت نظري تمكنت من رؤية طائر من نوع غريب، بدأ ينخفض متجهاً نحو الأرض، ثم توقف وأخذ يرسل إشاراته البراقة، وبعد لحظات

اقترب منه من الطرف الآخر طائر له مواصفاته نفسها، وقف على بعد معين وبدأ يبعث بالمقابل إشارات ضوئية..».

فقد تولدت لدى الراوي مشاعر ارتبطت بأفكار اقتضت أن يُوجِد في مستوى الحكاية مناسبات تكون معها وجهة النظر مسوغة: هروبه بين الصخور، علاقة الود بينه وبين زوجه. فالمناسبة المولّدة لإدراك وجهة النظر قد سُوّغت بأسباب نفسية.

وبعودة إلى الزنزانة نجد الراوي قد وصف وصفاً استقصائياً ليوهم بنقل الواقع نقلاً تصويرياً أميناً. فمن سنن الكتابة الواقعية أن تكون مقدمة القصة تمهيداً، وأن تتضمن بذوراً تنمو لاحقاً، كما أن من سننها وصف المكان مرة في بداية القصة، وقد أوكلت المهمة إلى الراوي.

وعارضت خطة السرد رغبة الراوي باسل؛ إذ وضع المبدع حدثاً في طريقه أجبره على العدول عن مخططه، فقد تُرِك ليفكر في عرض الكائنات الفضائية، لكنه اكتشف وفاة زوجه، وقدوم رجال السلطان، وتقتضي الحكاية هذا الأمر من أجل أن يتطور الحدث، وتتولد وجهات نظر مختلفة.

وقد يكون معلن نهاية وجهة نظر معلنَ بداية وجهة نظر أخرى، ولا يعني ذلك أن وجهات النظر تتعارض بل تتعاقب، وقد قام الراوي بتقديمها وترك للمتلقي إسناد كل وجهة نظر إلى صاحبها».

« كان العبيد -وهم الأغلبية- **يتعرضون**... وينتشرون في بقاع الأرض يخدمون الطبقة.. شكلنا تنظيماً سرياً.. **أعدم** الكثيرون شنقاً أو حرقاً.. **واستمر** التنظيم في سريته وثورته.. **وازدادت** ردود أفعال طبقة المستغلين... فتوصلوا إلى اختراع أدوات تدمير مرهبة، وقد تمكن أجدادنا من بناء محطات فضاء ضخمة... **هربوا** بواسطتها كوكب بعيد... **وغرسوا** فينا منذ ولادتنا هذا الشعور بضرورة العودة إلى الأرض، ومقارعة الظلم والعدوان **قررنا** نحن الأحفاد العودة في مركبات فضائية متطورة...».

وقد قدم المبدع وجهة النظر بضمير الـ«أنا» والضمائر -كما يرى أرسطو[١]- عصب الحجاج في الخطابة. والمقصود بالضمائر الأقيسة المنطقية التي أُضمرت بعض مقدماتها. فقد أخبر كل من الراوي والشخصيات الفضائية، وقدم صورة لذاته. أما الحاكم ورجاله فقد قدموا وجهة نظرهم بالضمير «هو» الذي يحيل على خطاب موضوعي. لكنه في الحقيقة خطاب من صنع الراوي، وربما قدم وجهة نظرهم بضمير الغيبة؛ لأن لديه رغبة في إزاحة وجهة نظرهم. وقد اعتمد على القياس الناقص[٢] فقدم الخاص على العام؛ لأن هدفه بناء قياس يهدف إلى حمل الطرف الآخر على إنجاز فعل بعينه، وخاطب عقل المتلقي، وأثار انفعالاته، واعتمد على حجة تقود إلى نتيجة:

أنا د. باسل الطوفي ← أنا أكبر عالم رياضيات← علمي سينقذ البشرية

وفي هذا الأمر إزاحة لوجهة النظر المضادة، فقد أورد مقدمة صغرى، وقدم الخاص على العام، ثم يأتي حديث الكائنات الفضائية معقباً باستفهام إنكاري:

«لماذا تجرجر زوجتك في رحلتك المضطربة هرباً من بطش حاكم الإقليم بعدما خرجت على إرادته باختراعك الخطير..؟»

ليؤكد الطابع الحجاجي لوجهة النظر. ولا يبنى الحجاج إلا إذا كان هنالك خلاف حول فكرة ما. فلمَ يعلي من شأن العلم في مجتمع جاهل إن لم يكن في هذا المجتمع ما يعارض طموحه؟!

لقد قدم تصوراً مرتبطاً بالعلم، يحصر مخاطبه في دائرته، وفي إطار وجهة نظره، ويزيح أية وجهة نظر أخرى. فلم يهدف الحجاج إلى إقامة حوار بينه وبين الفئة الطاغية في الأرض، فافتقد أبرز شروطه، لكنه هدف إلى حصر المتلقي في وجهة نظر الراوي، والتأثير فيه. فثمة أنا ظاهرة، وآخر مستتر، والمهم هو القارّ في الخطاب، لا الظاهر فيه. وقد غدت وجهة نظر الكائنات الفضائية مرآة للراوي وأفكاره، فألح على

(١) أرسطو، الخطابة، ص٧.
(٢) المرجع السابق، ص٧.

تقديم أفضل صورة لها، فلا خلاف بين وجهتي النظر في هذا المقام. لقد كانت وجهة النظر موضوع تواصل بين الراوي والآخر الكائن في الخطاب[١] فحين يعلن الراوي عن نفسه بضمير الـ«أنا» يغرس الآخر أمامه المتماثل معه، والمختلف عنه حتى لو كانت درجة حضوره متقلصة، فكل خطاب يستوجب مخاطَباً، وكل وجهة نظر تستدعي متلقياً، وما يبدو أنه إخبار «أنا» موظف لمخاطبة الـ«أنت» في أدب الخيال العلمي بهدف التأثير فيه، وتبنّي وجهة نظر الراوي الذي هو في الحقيقة متماثل مع وجهة نظر المبدع. فمن أبسط ما يمكن استنتاجه من التركيز على الـ«أنا» أنها تمثل نقطة ارتكاز في الدلالة، وتشد انتباه المتلقي في تعارضها مع وجهة نظر الآخر المختلف. فالملفوظات موجهة توجيهاً حجاجياً ضمنياً في إطار وجهة نظره، والصورة الإيجابية التي يكونها عن نفسه تعني بالضرورة صورة سلبية للآخر المختلف، ويمكن أن نصل إلى نتيجة وهي أن عرض وجهة النظر يستتبع بناء صورة الذات. ولتحقيق هذه الغاية لا حاجة لأن يصف نفسه مباشرة بل إن عرض الصورتين المتضادتين عرضاً حجاجياً يوصل المتلقي إلى تفضيل وجهة نظر الراوي الطامح إلى بناء مجتمع يسوده العلم.

إن ثمة نصاً منطوقاً، ونصاً مستنطقاً، وثمة جدلية بينهما، وقد اقترنت وجهة نظره بحركة قام بها ليتاح للآخر المختلف الإدراك الحسي:

«وعاودني إحساس بالسعادة لم أحظ بمثله في عمري.. كيف نسيت جهاز الإرسال الذي حفظته معي؟ الجهاز الذي أعطتني إياه تلك الكائنات اللطيفة الرقيقة.. زحفت وقد قوى من عزيمتي ترجيعه الموسيقي لاسمي.. لم أكترث بملمس الأرض الباردة يلسع جسمي العاري».

---

(١) يرى ميشيل بوتور أن كل كلام هو أولاً حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة. وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم، ومخاطب. انظر: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص٨٩.

ويمكن أن نرى أن خطاب الأنا يتضمن حكماً خطاب الأنت. ولولا ذلك لفقد النظم الشعري معناه، ولتحول إلى هذيان لا مسوغ له. فخطاب الأنا هو في العمق خطاب للأنت، ولو كان الـ«الأنت» هو المتكلم ذاته.

فقد بدأ وجهة النظر بفكرة من غير فعل حسي «وعاودني إحساس» فجمع في وجهة نظره بين المكون الإدراكي والمكون المعرفي، وشغل بالسرد المتداخل بالوصف حيزاً نصياً ممتداً، فحوّل الإدراك إلى إدراك ممثّل بالوصف.

تمكن الراوي من وصف السجّان والسجن، ووصف دواخل الشخصيات، فقد رأى، وأوّل، واستنتج، وجعل وجهة النظر ممتدة نصياً. ويستدعي عرض وجهة النظر الانفتاح على الآخر، وإقامة جسر للتواصل معه، وهو أمر يقتضي كثافة الإخبار، وحضور الآخر ذي وجهة النظر المضادة حضوراً متقلصاً مقابل الحضور الطاغي لـ«أنا» الراوي، وقد ظهرت وجهة النظر المضادة بضمير الغيبة، وليست الذات المتكلمة وحيدة -كما يرى باختين-[١] "Bakhtine"؛ إذ إن كل كلام مسكون بأصوات الغير سواء تعلق الأمر بحوارية "Dialogisme" أو بتعدد صوتي "Polyphonie" أو بكليهما.

ويبدو عمق منظور الكائنات الفضائية غير محدود، وحجم معارفهم كبيراً، فلم يلحظ الراوي وجودهم بداية، وقد عرفوا الكثير عنه، ومن الملاحظ أن فكرة العدل في الأرض فكرة محورية في القصة؛ لذا نجدها عالقة بوجهة النظر، فثمة تعاقب بين وجهة نظر الراوي، ووجهة نظر الشخصيات الفضائية، في حين نجد أن ثمة تضاداً بين وجهة نظره ووجهة نظر الطبقة الظالمة:

«أناس انتمى أجدادهم إلى عالم الأرض في تاريخه السحيق، وإنسان عصري مضطهد مظلوم محاصر بوسائل القمع، جريمته الكبرى أنه متفتح الذهن».

ويقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن الوظائف التي يؤديها وجود وجهة النظر في القصة.

٥ - وظائف وجهة النظر:

تؤدي وجهة النظر وظائف متعددة في قصة الخروج من الزنزانة، أهمها:

---

(١) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص١٢٥.

٥ - ١ - وظيفة بناء الشخصية:

قدم الراوي وجهة نظره بحوار بينه وبين الشخصيات الفضائية، فحمّل المبدعُ فكره للراوي والشخصيات الفضائية، وبدا حجم معارفهم كبيراً موازنة بحجم معارف أصحاب وجهة النظر المضادة «الحاكم ورجاله» فالمبدع هو الذي بنى الشخصيات، وحمّلها فكراً، وهذه الشخصيات من وهم الواقع لا من الواقع، وقد فوض لها بناء المعرفة، وبناء الحدث، فقد تعرض باسل الطوفي إلى الاضطهاد بسبب اختراعه، فهام بين الصخور، والتقى الكائنات الفضائية، واستطاع رجال الحاكم القبض عليه، ثم خلصته تلك الكائنات الفضائية، فقرروا نشر العدل في الأرض.

وقد دفعته فكرة نشر العدل، ومحاربة الظلم إلى بناء وجهة نظر مضادة تتصادم مع وجهة نظر باسل الطوفي والكائنات الفضائية. فما هذه الشخصيات إلا شخصيات مبَئَّرة من صنعه، يقوّلها ما يريد؛ لذا يبدو عمق منظور باسل والشخصيات الفضائية غير محدود في حين يبدو عمق منظور الطرف الآخر محدوداً، وحجم معارفه محدوداً، فالذوات متحركة حول الموضوع الواحد: الاختراع، ووظيفته في تنمية الوعي.

لقد أسهمت وجهة النظر في بناء الشخصية، وبناء الحدث. كما أسهمت وجهات النظر المتعاقبة في تأكيد فكرة الصراع مع وجهة النظر المضادة.

كما تتخذ وجهة النظر من الزمن الماضي فضاء زمنياً لها من غير أن تحدده تحديداً دقيقاً. ولعل لجوءه إلى الزمن الماضي يعني تضاداً بين الزمنين: النحوي، والدلالي؛ إذ إن الماضي الذي حمّله وجهة النظر هو الحاضر والمستقبل اللذان يريدهما. فالحدث بالزمن الماضي هو حدث تام التحقق. أما المكان فلم تحدد وجهة النظر المكان بدقة بل لجأت إلى المراوغة:

«باسل الطوفي، أكبر علماء الرياضيات في إقليم (...) بدأ بحوثه السرية بعيداً عن الأضواء في سن مبكرة، وتمكن بقدرته الخلاقة من ابتكار دواء - يعتمد على الإرادة- ينمي الوعي لدى الإنسان ويفتح أمامه آفاقاً جديدة في التفكير...».

فلا يهمّ الزمن الفيزيائي، والمكان الجغرافي بل المهم القيم التي تحملها وجهة النظر فيمكن أن تكون قيم أي زمان، ومكان.

٥ - ٢ - وظيفة الإنباء:

لا يكون الإنباء إلا عن أحداث لاحقة، وقد عمد الرجل الفضائي إلى الإنباء بما سيؤدي إليه فعل البشر بحديث عن الحرب الذرية القديمة التي أودت بحياة غالبية سكان الأرض:

«نحن ننتمي لأسرة عاشت قبل طوفان نوح بآلاف السنين وهربت قبل اندلاع الحرب الذرية التي أودت بحياة غالبية سكان الأرض، بعد أن فجرتها نزعة العدوان والسيطرة...».

فقد دار الكلام على حدث حدث في الزمن الماضي لكن وجهة النظر تمتد إلى ما يمكن أن يحدث في المستقبل. ويتضمن الإنباء إشارة صريحة إلى ما قد يؤدي إليه تفجير نزعة العدوان والسيطرة. وتتضمن وجهة النظر إشارات ضمنية[١] إلى رغبة المبدع في تكوين وجهات نظر متضادة، يتفوق أحدها على الآخر. وقد أراد لفكره أن يتفوق على الفكر العدواني عبر وجهات نظر بعض شخصياته، فأوجد بهذه الوظيفة أفق انتظار، وشوّق المتلقي إلى لاحق الأحداث.

٥ - ٣ - الوظيفة الفكرية:

يقدم باسل الطوفي وجهة نظر متصادمة مع وجهة نظر الحاكم وحاشيته، فقد أطلق عليهم حكم قيمة سلبياً:

«زوجتي الحبيبة التي كانت السند الوحيد لي في معاناتي وقهري - انتهت حياتها من البرد والأذى والجوع».

وعبر عن مشاعره تجاههم، وأضفى على نفسه حكم قيمة إيجابياً، فرسم مسافة فكرية ونفسية وأخلاقية بين وجهتي النظر.

---

(١) نسمي هذه الإشارات سوابق ضمنية. للتوسع في هذه الفكرة انظر: محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، هامش ص٧٣.

وقد استخدم أسلوب الموازنة بين الشخصيات الفضائية والإنسان العصري المضطهد:

«مركبة فضاء غريبة ترتفع فوق السحاب، تزيد من سرعتها، تتلاشى بعيداً عن كوكب الأرض متجهة نحو كوكب بعيد في طرف المجرة الآخر.. وعلى متنها أناس انتمى أجدادهم إلى عالم الأرض في تاريخه السحيق وإنسان عصري مضطهد مظلوم محاصر بوسائل القمع، جريمته الكبرى أنه متفتح الذهن».

ليعبر عن عمق الاختلاف، وأضفى الصفات الخيرة على الطرف الأول، وقدم وجهة نظره تقديماً ذاتياً يبرز موقفه وإيديولوجيته، فاستقل بوجهة نظر لها وظيفة في بناء عالمه الذي يطمح إليه.

واللافت أن الراوي قد نسب إلى الطرف الآخر وجهة نظر خاصة به؛ ليكسبها ضرباً من الاستقلال، والأهمية البنائية والدلالية، ولكي تتعارض وجهة نظره مع وجهة نظر الطرف الآخر، وتتفوق عليها. معرفياً:

«عندما أتى السجان في اليوم التالي بكسرة خبز أسود جاف وقليل من الماء، فوجئ بخواء السجن، فهرع إلى رئيسه يخبره.. فجمع رجاله وبدؤوا عملية بحث جدية عن الرجل الذي هرب بطريقة يصعب أن يصدقها العقل».

٥ - ٤ - الوظيفة الشعرية:

تظهر الوظيفة الشعرية في وصف الراوي الجوَّ الخريفي، والأشجار المتعرية من أوراقها في أثناء عرض وجهة نظره:

«كان الجو خريفياً والأشجار قد تعرت من أوراقها، وقد خلا سفح الجبل من الخضرة، وأطلت السماء على الأرض بسحب رمادية كثيفة، زائغ البصر أرمق ما حولي باكتئاب وقد عششت الهموم في صدري وحط علي يأس مرير».

كما تظهر في وصف الزنزانة، والمظهر الخارجي للسجّان:

«باب مرعب لبئر مظلم بفتح فمه ليستقبلني، أسقط فوق درجاته المنحدرة متدحرجاً إلى القاع، ينغلق بابه محدثاً صوتاً قوياً... الأرض باردة رطبة،

والرائحة الكريهة تزكم أنفي.... ... رجل أشبه بغوريلا متين البنيان كثيف الشعر، مرعب النظرات، أشار إلى الحراس إشارة خاصة..».

فحين ألقى رجال الحاكم القبض عليه وجد الفرصة سانحة لعرض وجهة نظره، وحين شرع في سرد الأحداث وجد الوقت مناسباً ليوظّف الوصف، ويحمّله وجهة نظره، فأسهم الوصف في إيجاد وهم مرجعي. وتعد وظيفة الإيهام بالواقع - بالوصف - على علاقة بالعالم الشعري؛ إذ تندرج في باب التخييل والتمثيل. فقد وصف «أيد قاسية ترفعني..» وصوّر «الأشجار تعرت من أوراقها..»[١] وبذلك بسط وجهة نظره بمراوغة فنية، ومجاز علم؛ للإيهام بالواقع.

وإذا كان المبدع قد ركز على اسم الراوي، ولم يذكر اسماً سواه فما علاقة سيمياء الاسم بوجهة النظر؟.

٦- وجهة النظر في علاقتها بالسيمياء:

٦-١- مفهوم السيمياء وعلاقته بوجهة النظر:

يحضر الاسم في قصة الخروج من الزنزانة بوصفه إشارة سيميائية تؤدي وظيفة. ولا تستعمل الذات المتكلمة كلمات خاصة، بها بل تختزن مجموعة دوال متحكمة في انفعالاتها، وتفكيرها. فلا تعبر عما تريد، ولا تقول ما تريد أن تقول وحسب، وتتوقف دلالة كلامها على تأويل الآخر؛ لذا يظل المدلول غائماً لدى المتلقي.

---

(١) ثمة فرق بين الوصف والتصوير، انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.

الوصف description: إنشاءٌ يُراد به إعطاء صورةٍ ذهنيةٍ عن مشهدٍ أو شخصٍ أو إحساسٍ أو زمانٍ للقارئ أو المستمع. ص:٤٣٣.

التصوير الشعري icon: تصوير شخصٍ أو شيءٍ في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية.ص:١٠٧.

وبعودة إلى الجذر اللغوي للسيمياء نجد أنها من الفعل سمو[١]. فالاسم من السمو والرفعة، وهو العلامة. والاسم رسم وسمة توضع على الشيء تعرف به. ونجد في مادة سوم[٢]: السيمياء: العلامة يعرف بها الخير، والشر. قال تعالى[٣] «﴿**تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ**﴾».

ومن ورود اسم باسل الطوفي في القصة سندخل إلى علاقة وجهة النظر بسيمياء اسم الراوي، والتركيز على الأنا.

٦ - ٢ - التباس المبدع بالراوي في دائرة السيمياء:

يلتبس المبدع بالراوي في دائرة السيمياء. فهي مرآة للأنا، ويقوم النص القصصي على استحضارها أدبياً، لا واقعياً.

وللاسم في العمل الأدبي قيمة دلالية[٤] ويمكن أن ننظر إلى أسماء الأعلام بوصفها أعلاماً إيحائية تحمل وجهة نظر المبدع، تخيَّرها من رصيده الثقافي؛ لذا لا تقتصر دلالتها على ذاتها بل تتعداها إلى ما يظهر وجهة نظره، ويكشف عنها. ويمكن أن نرى أن سيميائية الاسم تضفي رصيداً دلالياً كبيراً في النص الأدبي.

وقد برز اسم واحد في القصة كلها هو باسل الطوفي، عالم الرياضيات، ونرى أن وجهة نظر هذه الشخصية قد توافقت مع سيمياء الاسم، فقد أضحى باسل رمزاً للتغيير المستمر، فهو ليس شخصية ثابتة التكوين، بل إنها في تطور علمي وواقعي مستمرين، وقد اتخذ مواقف تشهد له ببسالته، فتستند الدلالة الحقيقية لهذه الشخصية إلى اسمها، ولا يخفى ما يحمله هذا الاسم من رغبة في التحدي؛ إذ صيغ على وزن فاعل، ويظهر القصد في إصرار المبدع على إبراز الاسم كاملاً:

---

(١) لسان العرب، مادة سمو.

(٢) لسان العرب، مادة سوم.

(٣) سورة البقرة: ٢٧٣.

(٤) انظر فيما يتعلق بوظيفة الاسم في العمل الأدبي: محمد الهادي الطرابلسي:١٩٨١، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامع التونسية، القسم الثاني، ص ٣٨٩-٣٩٨.

«**باسل الطوفي،** أكبر علماء الرياضيات في إقليم (...) بدأ بحوثه السرية بعيداً عن الأضواء في سن مبكرة، وتمكن بقدرته الخلاقة من ابتكار دواء - يعتمد على الإرادة - ينمي الوعي لدى الإنسان ويفتح أمامه آفاقاً جديدة في التفكير»... «زحفت وقد قوى من عزيمتي ترجيعه الموسيقي **لاسمي**.. لم أكترث بملمس الأرض الباردة يلسع جسمي العاري»... «كان جسمي متيبساً وأنا أحاول تحريكه، وإيقاظ زوجتي النائمة في حضني وإذا بي أسمع **اسمي** يتردد كالصدى».

إنه باسل الطوفي الذي يطوف في الأمكنة تحقيقاً لهدفه الإنساني.

وبعودة إلى المعجم العربي[١] نجد أن كلمة باسل تأتي بمعنى الغضب، أو الشجاعة. ويتعين على ذلك أن السمات الدلالية للاسم قد أعطيت سلفاً حين وقع اختيار المبدع عليه، وتأتي المكونات الأخرى لتؤكد الدلالة التي يحملها الاسم، ويرسخها. فلا يعني الاسم في العمل الأدبي مجرد الدلالة على المسمى بل يعني أيضاً هوية ثقافية[٢] فيمكن -بناء على ما سبق- أن ننظر إلى تسمية شخص ما على أنها تخطيط قدري لمصيره انطلاقاً من الحكمة الهندية التي تقول: «اسمك الشخصي مصيرك» فمصير باسل أن يتذوق ألوان العذاب، ويتحملها بشجاعة، ويغضب من الظلم الموجود، ويسعى إلى تغيير الواقع؛ لذا حمل وجهة نظر جعلته باسلاً في مواجهة الآخر.

إن ثمة إستراتيجية في التسمية سواء أكانت واعية أم غير واعية، وهذه الإستراتيجية ضرب من الدلالة الإيصالية التي ترضي عند المبدع نزعة الوصول إلى الآخر، وقلب مفاهيمه، وتحطيم وجهة نظره. ويتعين على ما سبق أن الاسم حكاية، وأن ذكر الاسم في قصة الخروج من الزنزانة إرهاص لما سيأتي من مغامرات مع الكائنات الفضائية الزائرة، ومع رجال الحاكم.

---

(١) لسان العرب، مادة بسل.

(٢) انظر: محمد خير البقاعي، سيميائية الاسم في العمل الأدبي- رواية العصفورية لغازي القصيبي نموذجاً، ص٢٠٨-٢٤٠.

لقد انحصر عنصر الثبات في اسم واحد، فكيف نفسر علاقة وجهة النظر بإغفال أسماء الشخصيات الأخرى في القصة؟

٦-٣- السيمياء وبلاغة الصمت في عرض وجهة النظر:

السيميائية في أبسط تعريفاتها «دراسة العلامات، وتبين وجوه الدلالة الكامنة في كل نظام علامي»[(١)]. أما الصمت فهو اختفاء للعلامة. وقد توصلنا إلى أن لوجهة النظر طبيعة استعراضية. فكيف تتفق السيمياء مع الصمت ووجهة النظر؟.

يمكن أن نخرج من الإشكال السابق إذا نظرنا إلى الصمت على أنه جزء لا ينفصل عن الكلام. ونجد في هذه القصة أن الأسماء الأخرى يغلفها الصمت على الرغم مما فيها من كلام، وعلى الرغم من أن تقديم وجهة النظر يقتضي البوح.

وإذا كان عنصر الثبات قد انحصر في اسم باسل الطوفي فقط فإن هذا الثبات يتناسب عكساً مع حال عدم الثبات التي يطمح إليها صاحب الاسم.

أما إغفال تسمية الحاكم ورجاله فيمكن أن ننظر إليه في جزء منه على أنه رفض للحضور الذي هو كالغياب. فحين يفرغ المبدع الاسم من حضوره يغيّبه؛ أي يقوم بفعل تغييب للذات، وإلغاء فاعلية التسمية إلغاء لفاعلية النطق، وإلغاء لفاعلية وجهة النظر التي يحملها صاحب الاسم. فليست التسمية ممارسة لغوية فقط، إنها «موقف أنطولوجي تجاه أنفسنا، وتجاه العالم وأشيائه»[(٢)].

ويمكن أن نرى أن خطاب الصمت موجه للمتلقي المتنبه، فيشارك المبدع في إنتاج النص. وهو في الوقت نفسه موجه إلى ذات المبدع الحيرى، الباحثة عن وسيلة تعبير باللغة. أليست اللغة مسكن الإنسان[(٣)]؟ إنها تسكن الإنسان بالقدر الذي يسكن هو فيها.

---

(١) أحمد الجوة: سيميائية البياض والصمت، ص١٢٢.

(٢) فاطمة عبد الله الوهيبي، جدل التسمية وجدل الكينونة، ص١١٠.

(٣) محمد مصطفى العريصة، الترجمة والهرمنوطيقا، ص١٩،٢٤.

ونجد في النص المشتمل على بلاغة الصمت بوحاً من نوع خاص: نجد قلقاً، وأسئلة وجودية؛ لذا يمكن أن ننظر إلى الصمت في عرض وجهة النظر على أنه صمت ناطق بلغة مختلفة، وأن له علاقة بمشاعر وجودية ترتد إلى الذات، فيبقى الكلام الموجه إلى الآخر في النسق الظاهر، ويستتر الكلام المرتد إلى الذات في النسق المضمر.

٧- خاتمة:

يعد أدب الخيال العلمي ميداناً متسعاً للرؤى، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذات مبدعه، ويمكن بناء على ما سبق أن نسجل النتائج الآتية:

- تتجلى في قصة الخروج من الزنزانة الذاتية، فتبنى وجهة النظر على أساس ذاتية الناظِر.

- ترتبط وجهة النظر بالآخر ارتباطاً عضوياً؛ ذلك لأن الآخر حاضر في خطاب الذات بالقوة نفسها التي تبدو فيها الأنا طاغية.

- يمكن أن ننظر إلى وجهة النظر على أنها مجموعة إدراكات، وأفكار مقترنة بها. وهي أداة من أدوات إنتاج المعنى في القصة. وثمة علاقة قوية بين وجهة النظر والبعد الحجاجي والذاتية.

- لعرض وجهة النظر طبيعة استعراضية، ويضيق مجال الرؤية لينحصر في شخصيات محددة لدرجة تضحي معها الشخصيات الأخر مسطحة.

- يقترن اتساع الفضاء النصي لوجهة النظر بوفرة الوصف. فليس المهم حضور وجهة النظر، أو غيابها بل المهم درجة حضورها في علاقتها بالحِجاج، وفي ارتباطها بالذاتية.

- يعني الحديث عن مبئِّر حديثاً عن وجهة نظر. ويعني الحديث عن مبَّأر حديثاً عما هو مستكشَف من قبل الذات المبئِّرة؛ أي يعني حديثاً عن رؤية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- أرسطو: ١٩٨٦، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- باختين، ميخائيل: ١٩٨٧، الخطاب الروائي، ط١، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة.
- بوتور، ميشيل: ١٩٨٢، بحوث في الرواية الجديدة، ط٢، ترجمة: فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علماً، منشورات عويدات، بيروت، باريس.
- البقاعي، محمد خير:٢٠٠٢، سيميائية الاسم في العمل الأدبي- رواية العصفورية لغازي القصيبي نموذجاً، مجلة جامعة البعث، العدد الثالث، المجلد ٢٤.
- تودوروف، تزفيتان: ١٩٩٢، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ط١، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- الجوة، أحمد: سيميائية البياض والصمت، مجلة علامات في النقد، جدة، العدد٣٠.
- سمعان، أنجيل بطرس: ١٩٨٢، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، عدد ٢.
- الطرابلسي، محمد الهادي: ١٩٨١، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامع التونسية، القسم الثاني.
- العريصة، محمد مصطفى:١٩٩٨، الترجمة والهرمنوطيقا- مجلة فكر ونقد- عدد ٦ - فبراير.
- العمامي، محمد نجيب: ٢٠٠٩: تحليل الخطاب السردي- وجهة النظر والبعد الحجاجي، ط١، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة- وحدة الدراسات السردية ومسكلياني للنشر، تونس.
- العمامي، محمد نجيب:٢٠١٠، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ط١، دار محمد علي الحامي، سوسة .

- عمران، طالب: ٢٠٠٩، قصص «ثقب في جدار الزمن»، دار الفكر المعاصر، سلسلة الخيال العلمي.

- غاتينبو، جان: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ترجمة: ميشيل خوري، ط١، دار طلاس، دمشق.

- ابن منظور الإفريقي المصري: ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت.

- الوهيبي، فاطمة: جدل التسمية وجدل الكينونة، مجلة النص الجديد، العدد الخامس.

- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: ١٩٨٤، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ط٢، مكتبة لبنان- بيروت.

الفصل الخامس

الرؤيا في رواية

«في كوكب شبيه بالأرض»

حين نكون نائمين في هذا العالم
نستيقظ في عالم آخر،
وبهذا المعنى فإن كل إنسان ما
هو إلا إنسانان اثنان من البشر على
الأقل
الكاتب الأرجنتيني لويس بورخس

١ - مقدمة:

ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه حال حلم مبنية على أسس علمية، فهو يؤسس نوعاً أدبياً مختلفاً، ويعد أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا بامتياز، ويستخدم لتحقيق بعده الرؤياوي العجائبية وسيلةً.

ونهدف إلى دراسة البعد الرؤياوي في رواية «في كوكب شبيه بالأرض» انطلاقاً من شعرية العجائبي، وجدلية الواقع والحلم، ووظائف الرؤيا، وشعريتها، كما ندرس خصوصية النوع الأدبي في الرواية.

٢ - مصطلح الرؤيا وعلاقته بأدب الخيال العلمي:

يعد مصطلح الرؤيا المصطلح المضاد لمصطلح الرؤية، وقد وردت الرؤية معجمياً بمعنى الرؤية البصرية حين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم حين

تتعدى إلى مفعولين[١] فلا تعني الرؤية البصرية، بل تمتد؛ لتتصل بالفكر، والفطنة، وتستوعب الرؤية في النص الأدبي هذه المعاني جميعها. فالرؤية في الأدب رؤى، فقد تكون رؤية بصرية، وصفاً لواقع وحديثاً عن ظواهره، ورؤية قلبية حين تترافق بحديث عن موقف المبدع، وتصوراته إزاء واقعه.

أما الرؤيا فتشير إلى المتخيل، والما ورائي[٢]. وتعني الرؤيا تجاوز الواقع إلى المتخيل، وتسهم -في النص الأدبي- في تقديم الموقف الفكري للمبدع حين تتضمن إدراك علاقات الواقع، والصورة التي ينبغي أن تسود تلك العلاقات في المستقبل[٣].

إن لكل مبدع موقفاً من الحياة، وحين يقدم رؤيته الواقعَ فإنما يقدم الرؤيا البديلة منها في النسق المضمر. ولأن الرؤيا تجربة مع الواقع، واستشراف للمستقبل من خلال الذات المبدعة نرى أن لا رؤيا من غير رؤية. فإن لم تتجه الرؤيا إلى تجاوز

---

(١) لسان العرب، مادة رأى، قال ابن سيدة: الرؤية: النظر بالعين والقلب.

(٢) لسان العرب، مادة رأى، الرؤيا ما رأيته في منامك، قال ابن بري: وقد جاء: الرؤيا في اليقظة، قال الراعي:

فكبَّــــر للرؤيـــــا وهـــــشَّ فـــــؤادُه ... وبـــشَّرَ نفـــساً كـــان قبـــلُ يلومهـــا

وقد فرقت المعاجم بين الرؤيا والحلم والمنام، فقال ابن منظور: إن الحلم ما يراه النائم في نومه، والمنام والمنامة: موضع النوم، وفي التنزيل العزيز: «إذ يريكهم الله في منامك قليلا» وقيل هو هنا العين؛ لأن النوم هناك يكون، وأثر عن النبي الكريم قوله: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان. وقد وجدنا أنها مترادفات تشير إلى ما يراه النائم في نومه، وقد آثرنا مصطلح الحلم في حديثنا عن رواية الخيال العلمي؛ لأنه يحيل على الرؤيا مباشرة، وثمة منام في الرواية مقترن بثنائية الرؤية/الرؤيا. والرؤيا التي نهتم بها تعني المصطلح الذي يهتم بالنسق المضمر في النص الأدبي، وبما وراء السطور. فالنص الأدبي يحمل نظرة ذات بعد فلسفي، وتبصراً بمصير الإنسان.

(٣) للتوسع في مصطلح الرؤيا انظر: عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، ص١٨.

- شكري عياد، الرؤيا المقيدة، ص٤ .
- جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا.
- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص١٦٥.

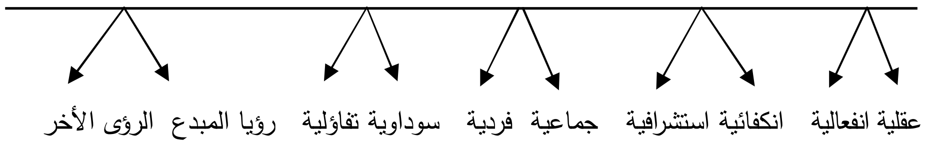
الواقع إلى المستقبل، أو الانكفاء إلى الخلف ظلت محكومة بأنها رؤية. ويتعين على ذلك أن الرؤيا ترتبط بالواقع، وتتجاوزه في الآن نفسه. فهي تصحيح سلبي للواقع، يضفي المبدع بها على الحياة ما هو غير موجود فيها حين يفسر الماضي، أو يشكِّل المستقبل. وإذا كانت الرؤيا محملة بالبعد الفكري فثمة فرق بين أدب يعبر عن فكر، وفكر يتمثل أدبياً.

إن الرؤيا عملية تخيلية، تكشف الأشياء، وتمنحها وجودها، وتقدم زوايا من الواقع مترافقة بأبعاد نفسية للمبدع. لكنها ليست وحيدة، بل ثمة علاقة جدلية بين الرؤى. فثمة رؤيا، ورؤيا مضادة[١] فإما أن تقترب منها، أو تتصادم معها. وثمة رؤيا تستشرف المستقبل، ورؤيا تتكفئ إلى الماضي. وهي ليست هروباً، بل هي نوع من البحث عن توازن يفتقده المبدع في واقعه، تحفر في النسق المضمر؛ لتكوين رؤية متماسكة للكون.

كما أن ثمة فرقاً بين الرؤيا الفردية التي تمثل أحلام فرد، أو فئة معينة، والرؤيا الاجتماعية التي تمثل تطلعات مجتمع بأكمله. وبقدر ما يكون تبصر المبدع عميقاً تكون الرؤية واعية[٢].

ويمكن -بناء على ما سبق- أن نقدم تعريفاً موجزاً للرؤيا كما يأتي:

الرؤيا



---

(١) لا نقصد بالرؤيا المضادة أن أن للمبدع رؤيا تتضاد مع رؤياه التي يقدمها، بل إن رؤياه تدخل في علاقة تضاد مع رؤى الآخرين. فالرؤيا تعبير فكري عن موقف عام من الحياة.

(٢) ترى د. ريتا عوض أن الأديب الحق ينفرد بطاقة رؤياوية تنفذ إلى جوهر الحقائق الأساسية في الوجود، وبقدرة على التعبير تتخطى اللغة التقريرية إلى لغة مجازية إيحائية. وحين تتعمق رؤيا الأديب يبلغ تعبيره أبعاداً رمزية وأسطورية تعيد خلق اللغة، والوجود. انظر: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، لوحة الغلاف.

والرؤيا في أدب الخيال العلمي رؤيا تبؤية -غالباً- فتكشف الرؤية علاقة الروائي بالواقع، وتشير الرؤيا إلى رغبته في تجاوزه إلى مستقبل أفضل. وتمثل الرؤيا فكراً مثالياً، فهي تكشف؛ لتتجاوز [١].

ولأن الرؤيا ذات بعد حلمي، ولأن الحلم يحمل إشارات تنبؤية نجد أن لها علاقة وثيقة بأدب الخيال العلمي. ويمكن أن ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه أدب الرؤيا بامتياز. ويعني البعد الرؤياوي فيه أن خطاب الخيال العلمي من صميم الواقع، وأن المبدع يشكل رؤيته في النسق الظاهر؛ ليقدم الرؤيا في نسقه المضمر، فخطاب الخيال العلمي على علاقة وثيقة بالواقع والطموح، تظهر الرؤيا غوصه في أعماق الواقع، وفهمه الخاص له[٢].

وتساعدنا الرؤيا على الكشف عن النسق المضمر، وهو أهم مما يبدو على مستوى الرؤية. ويتعين على ذلك أن أدب الخيال العلمي حكاية سردية تحمل رؤيا معينة تعرّي الواقع[٣].

وثمة فرق بين الرؤيا التي يقصد بها الكرامات، والمنام، أو حال الحلم. وقد تحدث القدماء عن ماهية النوم، وحقيقته[٤] كما تحدثوا عن البعد الرؤياوي

---

(١) يرى أدونيس في الرؤيا حال انفصال عن المحسوسات، حال حلم. انظر: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج٤/ص١٦٦ ونرى أن الحلم وليد الواقع، مرتبط به بصيغة ما، بل إنه واقعي أكثر من الواقع نفسه. يرى فيجانت "Vigant " أن الحلم لا يبتعد بنا عن الواقع بل هو خلاف ذلك يعود بنا ونحن نيام إلى ما ابتعدنا عنه من شواغل اليقظة. انظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص١١٥.

(٢) نهتم بالحلم الذي يأخذ طابعاً أدبياً، والذي يتجلى فيه تعدد الأنساق وصراعها. ويكون الحلم، أو المنام في هذه الحال فعلاً قصدياً واعياً من قبل المبدع.

(٣) يرى ساسين عساف أن الكتابة الفنية رؤيا تجسدت بصورة وإيقاع. انظر: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، ص١٣٣.

(٤) للمنامات أهمية كبرى في مختلف الحضارات. فقد كان البابليون، والمصريون، والهنود، واليهود يرون في الحلم حقيقة تنبؤية. انظر: فريدريش مون ديرلايسن، الحكاية الخرافية، ص٨٧. =

في خطاب المنام[1] ووجدوا أن المنامات لا تراعي قواعد المنطق، والزمان، والمكان.

وكما أن ثمة فرقاً بين الرؤيا / الكرامة الصوفية، والمنام ثمة فرق بين المنام، وحلم اليقظة. فإذا كان المنام يريح الجسد فإن حلم اليقظة يريح النفس حين تستجيب الأفكار، والأحاسيس في المقام الأول لما يُطلب منها في المنام، وهو مكان لعالم الحرية[2] فثمة تبادل بين النوم، واليقظة. وهو في الأحوال كلها حركة في فضاء، تتحرك شخصياته في مشهد يخرق المألوف، ويشتمل على سلسلة أنساق ثقافية، واجتماعية، وسياسية. لكن هذا التحرك في فضاء له زمانه، ومكانه، لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي، بل يولد منه؛ لذا نرى أن خطاب المنام، أو الحلم يلح على وجود أزمة في الواقع، يكون الخلاص منها باستشراف رؤياوي قد يمتد إلى المستقبل، وقد ينكفئ إلى الخلف. فلا يهم المنام بقدر ما تهم معرفة المنام؛ أي البعد الرؤياوي فيه.

= وقد ذكر محمد بن عبد الله بن عربي في باب حقيقة النوم وحكمته أن الله خلق للعبد النوم؛ ليعلم به كيفية الانتقال من حال إلى حال، وصفة الخروج من دار إلى دار. فإنه موت أصغر، وانقطاع عن عالم التصرف الأدنى مع الآدميين، والإكباب على الدنيا، ومعانيها. وإنه إقبال، وتفريغ؛ لإدراك الحقائق بطريق الأمثال، واطلاع على ما يكون غداً، ويقظة محققة بدلاً من موت مفقد، ونوم مفسد. انظر: محمد بن عبد الله بن عربي: ١٤٠٦هـ، باب حقيقة النوم وحكمته، قانون التأويل، ص٤٤٩-٤٧٠

وقد كان النقاد القدامى أكثر تفصيلاً ودقة من النقاد المحدثين، فقد فرقوا بين الحلم، والمنام اعتماداً على ورودهما في القرآن الكريم. فقد ورد الحلم في مواضع متعددة: يوسف: ٤٤، الأنبياء:٥، أما المنام فقد ورد في: الصافات:١٠٢، والأنفال:٤٣ أما النقاد المحدثون فقد اكتفوا بالتفريق بين الرؤية، والرؤيا. وسنعتمد على مصطلح الحلم حين نتحدث عن حلم اليقظة، والمنام حين نتحدث عما حدث في أثناء النوم.

(١) لدى إخوان الصفا لا بد أن يكون للمنام امتداد زمني، ورسالة قد تكون خيّرة، وقد تكون شريرة. فبالمنامات معرفة الإنذارات والبشارات. انظر: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج٣/ ٢٤٦.

(٢) انظر: غاستون باشلار، الخيال ونقد العلم، ص٨٨.

ولغة الأحلام لغة مجازية تمتح من الأنساق الثقافية. لكن ثمة فرقاً بين المنام، والرمز. فللمنام علاقة بالنائم / الذات، وعلاقة بالآخر. ولا علاقة له بالرمز؛ إذ يفيد الرمز في دراسة الأسطورة بوصفها حلم شعب[١] فثمة تأويل للمنام، وثمة رمز. وإذا نظرنا إلى المنام من منظار البعد الرمزي ألغينا البعد الرؤياوي المرتبط بالذات الحالمة، والذات المؤوِّلة[٢] فالمنامات ليست نصوصاً رمزية مشبعة بالدلالات[٣] بل إن المنام على علاقة بالمبدع الذي أنتجه، والمتلقي الذي يقع على عاتقه مهمة التأويل، لكن لغته مجازية، رامزة.

إننا ننظر إلى رواية الخيال العلمي على أنها حال حلم، وقد انضوت رواية «في كوكب شبيه بالأرض»[٤] على حال حلم إضافة إلى وجود منام / كابوس شكّل بؤرة نصية أساسية في بناء الرواية، وطيف خيال / حلم يقظة حمل بعداً رؤياوياً واضحاً.

٣ - تقديم الرواية:

تدور أحداث الرواية في كوكب يشبه كوكب الأرض، ويبعد عنه ملايين الكيلومترات[٥]، فقد حطت سفينة فضاء قادمة من الأرض على سطحه، وأعطت الأجهزة إشارة إلى رائد الفضاء على وجود حياة عاقلة على الكوكب، ولكن سكان

---

(١) انظر: جيرالد برنس: معجم المصطلحات- المصطلح السردي، ص٢٥.

(٢) يرى سيغموند فرويد "Sigmund Freud" أننا نخطئ إذا تصورنا «كذا» يوم إذا تعمقت معرفتنا بعلم رموز الأحلام «مفاتيح الأحلام» أن نستغني عن استجواب النائم عن أفكاره في حال اليقظة. انظر: الحلم وتأويله، ص٧٣.

(٣) رأت دعد الناصر أن المنامات نصوص رمزية. انظر: المنامات في الموروث الحكائي العربي، ص٢٦.

(٤) طالب عمران، في كوكب شبيه بالأرض- سلسلة الخيال العلمي.

(٥) تتدرج هذه الرواية في ما يعرف في أدب الخيال العلمي بالأوبرا الفضائية Space Opera فحدودها الكون الذي تتحرك فيه الشخصيات. انظر: جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص١١ وما بعدها.

الكوكب ظهروا متطورين علمياً[١]، فقد عرفوا رائد الفضاء، واكتشفوا نواياه، وأرسلوا مندوبة[٢] من قبلهم تعرّفه بالكوكب الجديد، فعرفته بالمدينة العلمية، وحدثته عن قمر الحب الذي يزوره العشاق الصادقون. فالعاشقان:

«حين ينويان الصعود إليه يجب على كل منهما أن يكون متأكداً من أنه يحب فعلاً قرينه، وإلا فإن الكوكب يصبح لعنة عليه.. لا يرى فيه سوى الأهوال والمتاعب والمناظر المرعبة المخيفة». «الرواية، ص١٤».

كما حدثته عن طبيعة الحياة على الكوكب، فهي حياة خالية من المنغصات[٣]، يأخذ المرء حقه كاملاً إن كان عنصراً فاعلاً، وإلا عاش منسياً من غير قيمة. وقد استطاعوا من زمن طويل التغلب على الأشرار الذين انفردوا بثروة الكوكب، واستعبدوا أبناءه بثورة هائلة، فأصبح مجتمعهم قائماً على المحبة، وإكمال بعضهم بعضاً كلّ في ميدان عمله واختصاصه. «نحن نطور حياتنا معتمدين على القدرة الذهنية الخلاقة.. الحاسوب لا يستطيع أن يخلق الحياة في كائن خامل مهما وصل تطور برمجته» «الرواية ص٢٢».

لقد استطاعوا ترويض الحيوانات الأكثر غدراً، وأضحت غريزة العدوان شبه معدومة، لا يعرفون الفشل أو الحزن، ولا يعرفون وقتاً للتسلية، فالكل يعمل، وقد وفر العلم المتطور أسباب رفاهية للجميع، ولا يعرفون الموت بل إن بعض المتقدمين في السن يحسون بالحاجة إلى التلاشي؛ إذ إن طاقتهم للعمل قد استُنفدت. «الرواية ص٤٢».

---

(١) يرى جان غاتينيو أن الكائنات غير الأرضية في رواية الخيال العلمي تمتلك دائماً قدرة تفوق قدرة البشر، لكن هذا التفوق لا يصل إلى الدرجة التي يقضي فيها على الإنسانية. انظر: أدب الخيال العلمي، ص١٢١.

(٢) من الملاحظ أن الشخصيات الفضائية ليس لها أسماء، وتخاطب رائد الفضاء بلغته.

(٣) من أهم الركائز التي يقوم عليها أدب الخيال العلمي الموازنة بين طبائع الكائنات الفضائية والبشر، وتبدو طبائع الشخصيات في هذه الرواية سلمية، محبة، عادلة، لا توجد لديها نية سيئة تجاه البشر. وتتيح هذه الرواية تبين موقف الكاتب من الكائنات الفضائية، فهو موقف يتسم بإقامة سلام كوني مع هذه الكائنات.

ويتعرف إلى التطور التكنولوجي للكواكب المحيطة بالكوكب، كالقدرة على التقاط الأصوات البعيدة، وتحليلها، وفك رموزها:

«لم أضع في حسباني أنكم على هذه الدرجة من التطور» «الرواية، ص٢٥».

أما الحب فله مكان، فقد خُصّص كوكب الحب للقاء العاشقين إلى أن يصلا إلى مرحلة الارتباط التام، وبعد ذلك الوقت ينتقلان إلى الحياة العملية على الكوكب، أما إذا كان العاشق كاذباً فإنه ينال لعنة كوكب الحب[(١)].

وبعد مدة شعر رائد الفضاء بميل عاطفي نحو مرافقته، واتفقا على الذهاب إلى كوكب الحب الذي تحيط به الأسرار، وهناك تعرضا لاختبارات قاسية للتأكد من حبهما، وتجاوزا اختباراتهما بنجاح، وعاشا في وسط شاعري، كل شيء فيه بدائي، ويدافع قمر الحب عن طبيعته بشراسة لكن لاختلاف طبيعته رائد الفضاء البشرية تسلطت عليه قوى شريرة سببت له كوابيس مزعجة، وآلاماً كبيرة، انتهت رحلتهما بحملها، لكن الهيئة الاستشارية ارتأت عودته إلى كوكبه لئلا يسبب خطراً على سكان الكوكب، فودعها بحرقة، وهو ينتظر أن تزوره ابنته في كوكبه بعد أن غاب سنوات طويلة عنه بحكم المسافة بين الكواكب. لقد ظل له أمل «بطفلة مجهولة تأتي من رحم الغيب، تبحث عن أبيها في فضاء واسع، فسيح الأرجاء، يحفل بممالك وكائنات متطاحنة متصارعة في سبيل إثبات وجودها مؤمناً أن محصلة حروبها مهما طالت هي انتصار الخير في الكون». «الرواية، ص١٥٢».

وإذا اتفقنا على أن أدب الخيال العلمي أدب الواقع، والرؤيا فكيف تجلت جدلية الواقع / الحلم في رواية الخيال العلمي؟.

---

(١) تمثل هذه الرواية اليوتوبيا المثالية، وتعني اليوتوبيا بالإغريقية المكان الحسن. فالكوكب الشبيه بالأرض يشبه المدينة الفاضلة، كل شيء فيه مثالي. ولأن الكاتب يبحث عن مستقبل أفضل لجأ إلى اليوتوبيا الخيالية إسهاماً منه في تصور لمصير البشرية.

٤ - جدلية الواقع / الحلم في الرواية:

لا يتمثل الهدف في دراسة جدلية الواقع / الحلم في إسقاط الرؤيا على نص الرواية. فالرؤيا تنجم عن النص نفسه. ونصُّ الخيال العلمي نصٌّ صنعه مبدع لديه أفق فكري معين، يتمكّن بحلمه من ابتداع مجتمع حُلمي يعبر عن مواقفه، وكأنه ينجم عنها.

وتغدو رحلة رائد الفضاء حالاً حُلمية إلى كوكب يشبه كوكب الأرض، فشكّل هذه الحال الحُلمية كما أراد على وفق رؤيا معينة، فمزج بين رؤية الواقع، وحال الحلم.

- «ماذا تقول؟ أتحسب نفسك في كوكبك؟ لا كذب هنا ولا تهرب من مسؤولية، الجميع هنا مستعدون لمباركة هذين الحبيبين وكلٌّ منهما يرجو أن يثمر حبهما.

- يعني؟

- أن يذهبا بعد مدة إلى قمر الحب ليكوّنا أسرة هذا شيء ضروري هنا» «الرواية، ص٥٨».

ويشكّل بناء الرواية على حال حلمية لها أسس علمية حرية في تشكيل العالم الروائي، فقد تم تشكيل الشخصيات تشكيلاً فنياً بعيداً عن التشكيل الواقعي، فاستكمل نواقص الشخصيات الأرضية.

- «غريزة العدوان عندنا شبه معدومة إلا بين تلك الفئات الخاملة التي حدثتك عنها» «الرواية، ص٢٤».

- «الحزن عندنا يقابل الفشل.. حين تحاول القيام بعمل دون تهيئة خاصة والغرور ينتابك وتفشل فتصاب بالحزن لأنك لم تزن قوتك بشكل صحيح..» «الرواية، ص٢٩».

- «لا لهو عندنا بالمعنى الحرفي للكلمة.. تمضية أوقات بلا فائدة ولا مسوغ.. الزمن ثمين جداً.. لمَ نضيعه بلا فائدة..» «الرواية، ص٣٣».

لقد جمع الروائي بين الواقع والحلم بالرحلة الفضائية، وجعل كلا الطرفين يضفي شيئاً من خصائصه على الآخر، وهو أمر مرتبط بالرؤيا. فالواقع على الأرض حروب وشرور وآثام.. أما المكان الحُلمي المفترض الذي يحمل البعد الرؤياوي فهو مكان لا وجود فيه للكذب، أو الفشل، أو التقاعس، مكان عادل يضمن لكل ذي حق حقه، ينال التطور العلمي الحصة الكبرى فيه، وينعم أبناؤه كلهم بالتطور، والثروة.

لقد أعاد تشكيل الواقع بالرحلة الحلمية كما أراد له أن يكون، وامتلك حرية[1] فحرر سكان الكوكب الشبيه بالأرض مما يزعجه في سكان الأرض من نفاق وفساد علاقات اجتماعية وتواكل وظلم وفساد، فجمع بين الواقع وما تمناه للواقع، وعرّض بمن يكنز الثروات ويظلم الشعوب، وأدان العلاقات الاجتماعية البالية، وجعل الكوكب الشبيه بالأرض مكاناً بديلاً من الأرض، أو مكاناً يطمح إلى أن يصل سكان كوكب الأرض إلى مستواه أخلاقياً واجتماعياً وعلمياً وسياسياً.

- «كل مجتمعنا مبني على العمل والتطور.. قد نبني اليوم بنياناً دائرياً.. أسطوانياً، وغداً قد يصبح المكعب هو الشكل المحبب.. كل شيء يخضع للتطور والتغيير حتى القوانين». «الرواية، ص١٧».

فلم يشأ الروائي أن يقدم رواية تفسيرية، بل أراد أن يدفع الكتابة من الواقع إلى الحلم، والانطلاق إلى ما وراء الحلم، فارتفع بالواقع إلى الحلم/ الرؤيا، فثمة رؤيا أخلاقية مضمرة، والرؤيا تقرب حال الحلم/ الرحلة الفضائية من الواقع، والرحلة هي الحلم، وما وراءه تصور لواقع يطمح إليه، فتتجاوز الرؤيا النظام الاجتماعي لتتعمق في معنى الحياة، ودراما الخير والشر.

وقد مزج بين الرحلة إلى الكوكب الآخر وحلم من نوع آخر هو ما يمكن تسميته طيف الخيال أو حلة اليقظة. فقد أحب تلك المرأة حباً جماً، وعاشا مدة

---

(١) يرى جيرار جينيت "G. Genette" أن الرؤيا تخليق إبداعي للنص الأدبي، فالمهم في الحلم هو ما وراء الحلم. انظر: خطاب الحكاية، ص٨٧.

في قمر الحب، لكن القوة التي سيطرت عليه جعلته يفترق عنها، فيعوض غيابها بحال حلم:

«في طريق العودة الآن، أحلم بك، طيفك زادي، وذكرياتي معك، وأملي بلقياك، ما يشجع فيّ الرغبة في الحياة». «الرواية، ص ١٥٠».

«لاح له طيفها يقطر وداعة وحناناً: أتستطيع نسياني؟» «الرواية، ص ١٥١-١٥٢».

فُرض عليه واقع مأسوي، فقد قرروا عودته إلى الأرض، فعوض عن اللقاء بحلم يقظة، وتراءى طيفها أمامه. فلأنه يقاسي كان حلم اليقظة، لقد كانت ملاذاً له من كوكب الأرض الذي فضل عليه الكوكب الجديد، لكن الفراق فرض عليه، ولا يبقى ثمة لقاء سوى في الحلم. فقد قاسى في الحياة، فعوض بحلم يقظة. ولهذه المرأة علاقة بالوضع السيئ الذي رفضه في الأرض، فهي سبيل نجاته، وبقائه على الكوكب الشبيه به، وهذا الطيف في الوقت نفسه سبب عودته متسلحاً بالأمل لكي يعمل على نشر المحبة والسلام على الأرض. إنه طيف نفسي، خيط يربطه بالحياة، وفي قوله: «أملي بلقياك ما يشجع بي الرغبة في الحياة» تصميم على العودة الإيجابية إلى الأرض، وتأكيد البعد الرؤياوي. فالعودة لن تكون عادية، بل عودة تغيير. ويتعين على ذلك أن للطيف قيمة إبداعية، وإيديولوجية، وإنسانية، فيه إيحاء بواقع مأزوم، وتجلّ لرؤيا ثابتة.

ويعد الطيف وسيلة راحة للعاشق، لكن مدته الزمنية قصيرة، فسرعان ما يستفيق منه إفاقة موجعة. إنه محاولة من العاشق للتداوي، فقد أدرك أن حضورها شيء وحضور طيفها شيء آخر، أو أدرك أن حضورها في حياته حضور طيفي. فالحبيبة ذات طبيعة نورانية، تتخطف ذاته حين يراها، فجعل الأمل باللقاء سبباً في استمرار الحياة على الأرض، ووظف الطيف للتعبير عن الرؤيا الاجتماعية والسياسية. فالعلاقة بين الرؤيا والحلم علاقة جدلية، فلا رؤيا من غير حلم، ولا حلم من غير رؤيا.

ونجد في حديثه ذي الطابع الحُلمي توظيفاً للعجائبي، وللأمور الخارقة الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن النوع الأدبي الجديد في رواية الخيال العلمي.

٥ - الرؤيا/ الحلم والنوع الأدبي:

تعبر الرؤيا عن الآمال، والأحلام، والآلام. وتكاد تكون الرؤيا في أدب الخيال العلمي واحدة. فهذا الأدب دعوة إلى السلام، والتسلح بالعلم، ونبذ العنف:

- «يا بنيتي بالحب والتسامح والابتسامة يستطيع الخير أن يطرد قوى الشر.. ولولا الأنانية والحقد والطمع.. لما كان للشر وجود..» «الرواية، ص١٣٤».

- «توصلت مراكز الأبحاث في هذا الكوكب إلى حقائق علمية كان يبدو الوصول إليها من قبل أشبه بحلم وتعرفت معظم خصائص الجوهر الفرد، وتثوير جزيئاته، ودمجها مع جزيئات لجوهر فرد آخر».

خرج من المستطيل الزهري مقتنعاً أن لا مستحيل أمام العقل الذي يستطيع الوصول إلى حقائق علمية تبدو أشبه بحلم..» «الرواية، ص٧٧».

لكن الرؤيا / الحلم في أدب الخيال العلمي تجعل منه نوعاً أدبياً مختلفاً. فما علاقة الرؤيا بالخيال القائم على العلم؟

٥ - ١ -الرؤيا والسرد في الرواية:

إن الأفكار على علاقة بالأحلام في جانبها الرؤياوي، فيقدم الحلم حلاً لتساؤلات يصعب تقديمها من غيره. ففيه تتهاوى الأقنعة، فلا مجال للتنكر للعيوب؛ فهي ليست رسائل خارجية، بل هي وليدة الأحوال التي يعيشها الرائي[١].

---

(١) يرى لودفج كلاج "Ludwig Klage" أن عالم الأحلام لا يقل واقعية عن عالم اليقظة، ولكنه واقعي بطريقة مختلفة. فالمنامات تزود باستبصارات أعمق بوظائف الفعل... فلا فرق بين ما تفعله وأنت نائم، وما تفعله حين لا تكون نائماً. انظر: ألكسندر بوربلي، أسرار النوم، ص٨٤.

وإذا كنا قد اتفقنا على أن أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا، وأن الرؤيا حال حلم وجدنا أن نص الرؤيا / الحلم منفتح على الأنواع الأدبية. فيقف نص الرؤيا على الضفة الأخرى لنص الرؤية، ولا بد من تلازم الرؤية والرؤيا. فالرؤية ذات طابع واقعي[١]، والرؤيا ذات طابع حلمي.

ويحمل أدب الخيال العلمي طابعاً دراميأ تشويقياً، يمتزج فيه العجائبي بالغرائبي، ويقع الحلم بين الواقعي والمتخيل، وينفتح نص الحلم / الرؤيا على السياسي والاجتماعي والجمالي، ففيه خطاب سردي حكائي، ويصبح الحلم نتاج معرفة، ويسير في سير خطي لا انكسار فيه.

يتجاوز -إذن- السرد في نص الحلم / الرؤيا دلالته المعهودة؛ ليعبر عن فهم أنطولوجي واسع، وفي السرد حرية كبيرة للتخفي والتنكر، لكن حين يُدمج الحلم في سياق علمي يتم التعامل معه بطريقة مختلفة، ويحدث تفاعل داخلي لعناصر النص، وتنشط الفاعليتان السردية، والدلالية. فالحلم تمثيل سردي لوقائع تراود ذهن الراوي.

ولا يعني بناء رواية الخيال العلمي على نوع أدبي مختلف أنها تقترب من الخرافة[٢] فالخيال العلمي يجمع الأدب العجائبي والعجيب والغرائبي إلى جانب النص العلمي في نسيج يشكل نوعاً أدبياً مختلفاً عن الأنواع الأدبية المعهودة.

وقد بنيت الرواية على حافز، ويقوم السرد أساساً على فكرة الحافز، فلم تكن هذه الجولة في الكوكب الشبيه بالأرض لولا الرغبة في الاكتشاف. لقد أراد الراوي- في البعد الرؤياوي- صنع عالم إبداعي يحتضن مفاهيم العلم، والأخلاق لكن الفعل السردي يفترض أن ينسى القارئ هذا الحافز لحظة.

---

(١) نفرق بين الوقائعية التي هي تشكيل حرفي للواقع، والواقعية وهي تشكيل فني له.

(٢) يرى د. عبد الله إبراهيم أن نسيج الخرافة ما هو إلا إسناد ما لا حقيقة له إلى ما لا وجود له. انظر: السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص٧٢.

ويعمل السرد على الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فتتجاور الأنواع في السرد[١] وتنتمي الرحلة الحلمية إلى الماضي، فقد عاد رائد الفضاء، فتتشاكل الرواية مع الحكاية المنتمية إلى الماضي، لكنه يفارق دلالة الماضي بالرؤيا الاستباقية. فقد تداخل السرد والحكاية في الخطاب ذي البعد الرؤياوي؛ ليرسم خيوط المستقبل تبعاً لحادثة حدثت في ماضي رائد الفضاء.

ويدفعنا خروج نص الخيال العلمي من حدود المألوف، ودخوله في الأمور الغريبة والمدهشة إلى التساؤل عن الخطابين العجائبي، والغرائبي اللذين بني عليهما.

٥ - ٢ - الخيال العلمي والعجائبية والغرائبية:

رواية الخيال العلمي عجائبية. وقد سبق أن الرواية نص حلمي ينضوي على رؤيا، فلا يتحقق البعد الرؤياوي إلا حين تتجاوز رواية الخيال العلمي عتبة الواقعية.

والعجائبي "Fantastique" نوع أدبي قائم في ذاته، يوظف الحكائي، والأسطوري، والرمزي بوعي قصدي بهدف إيجاد أفق توقع يكسر الثوابت في المعاني[٢].

ونجد خلطاً لدى النقاد بين العجيب "Merveilleuse" والعجائبي، ونجد أن الخطاب الغرائبي "Etrange" يحمل طاقة الخوف[٣]. وأن الخارق لا يمكن تفسيره في حين أن الغريب يقبل تفسيراً.

---

(١) يرى سعيد يقطين أن الجنس الأدبي ثابت، وأن التحول في الأنواع، والتغيير في الأنماط. انظر: الكلام والخبر، ص١٨٤. ونرى أن التحول يكون في الخطاب الذي يشتمل على أنواع، فيتشكل خطاب نوعي.

(٢) يرى تودوروف "Tzvetan Todorov" أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر. انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٤٤-٥٧.

(٣) ثمة فرق بين العجائبي والعجيب، يرى توروروف أنه إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسِّرة لها من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب. انظر مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٥٧ وثمة خلط كبير لدى النقاد بين المصطلحين، فتقتضي العجائبية التردد، والحيرة، ولا تعني أن الشيء مستحيل الوقوع. أما الغرائبية =

ويتعين على ما سبق أن رواية الخيال العلمي رواية عجائبية إلى أن يتمكن العلم من الإجابة عن تساؤلات تتعلق بالكون حينها تدخل في باب العجيب.

إن من شأن الابتعاد عن المألوف أن يوسع مساحة الرؤيا، فيبدي الخطاب العجائبي قدرة فكرية إبداعية في التعامل مع مشكلات الواقع، وحلولها، تحطم قوانين الواقع تحطيماً قصدياً لتعبر عن أزمة الأنساق فيه.

- «النوم عندنا بالصفة التي تتصورها غير موجود، نحن ننام وعيوننا مفتوحة، نريح الذهن قليلاً...» «الرواية، ص٦٥».

«ربما هي أول مرة يتعرض فيها عشاقه - قمر الحب - المشبعون بالجد لهذه التجارب المتعبة، حتماً يعود السبب إليه هذا الكائن الأرضي الذي هبط كوكبها ودخل قلبها، فانجرت بهيامها إلى الزواج به، والمجيء إلى قمر الحب، متذكرة قانون عالمها «الحب لا يولد مرتين»» «الرواية، ص١٣٥».

يحمل النص الحلمي قدرة تنبؤية[١] ويرتبط هنا بالبعد العجائبي. فالعجائبية تشكيل خاص للواقع، قريب من المتخيل. وتأتي أهمية العجائبي في تعرية الجوانب المظلمة في واقع كوكب الأرض. فسكان ذلك الكوكب لا ينامون إلا قليلاً، فليس لديهم وقت للتسلية، والحب هو الذي جعل المستحيل ممكناً، وقرب بينه وبين امرأة من كوكب مختلف. إنه حب صادق، مجرد من الغايات، يفتقر إليه كثير من سكان الأرض. ومن هنا يأتي الحديث عن أهمية الرؤيا في الخطاب العجائبي؛ إذ يتم إخضاع ما فوق الطبيعي للعقل. فالعجائبية موجودة في أي نص حلمي، يحمل بعداً رؤياوياً.

= فيرى تودوروف أن الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. ثمة سرد الأحداث يمكنها بالتمام أن تفسر قوانين العقل لكنها على هذا النحو أو على نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة. المرجع السابق، ص٦٠.

(١) يرى محيي الدين محسب أن ما يحمله أي نص حلمي من قدرة تنبؤية يجعله ينتمي إلى العجائبية والغرائبية. انظر: الأحلام والسرد الروائي، ص١٥ ونرى أن أي نص حلمي لا يقتصر على البعد التنبؤي، فقد يكون انكفائياً، وقد يكون موازياً للواقع، كما أن طبيعة الخطاب، والحدث، وتطوره أمور تجعله ينتمي إلى العجائبية.

وليست العجائبية هروباً من واقع الأرض، بل هي رؤيا بمنظار جديد. إنها سبر للأغوار الواقع بوسائل غير واقعية، وغير مألوفة. فالعجائبية انزياح عن قواعد العقل، وقوانين الطبيعة. وقد خلط الروائي بين العجائبية والغرائبية، فأنتج سرداً يحول المتلقي من متلق سلبي إلى فاعل حقيقي في النص.

لقد أضاف الروائي إلى الحلمِ المنامَ / الكابوس. فيتجاور المنام مع حال الحلم / الرؤيا وطيف الخيال؛ ليكون النص وليد حال حلمية بامتياز، فقد عانى رائد الفضاء كابوساً مزعجاً بسبب سيطرة القوى الشريرة عليه؛ إذ حاول الملك وزبانيته أن يخضعوه لسيطرتهم؛ لينفذ أوامرهم بقطع رؤوس المحكومين بالإعدام، ومنهم حبيبته.

«دُفعتُ بهدوء لأركع من جديد أمام الملك حيث وضع عصاه المذهبة فوق كتفيّ على التوالي.. وأحضر العبيد درعاً وسيفاً بلا نصل، فهمت فيما بعد أنه سيف شعاعي يمكن إن أُحسن استخدامه تفجير سفينة فضاء بكاملها.. كننت معرضاً لانعدام الجاذبية..

- أشهر سيفك أيها البطل.. ونفذ فيهم حكم الإعدام..

أضحك بتشف، وأضغط على زر القبضة في السيف، فاندفع لسان من الأشعة إلى مسافة مترين، وبدأ الحراس يدفعون السجناء واحداً فواحداً، وأنا أمس هذا مساً بالسيف فيتلاشى، وأهوي على رأس هذا فأشقه نصفين قبل أن يتلاشى، تجمدت نظراتي على وجهها، كانت مقيدة بالأغلال، عارية الصدر، كسيرة النظرات، رفعت رأسها نحوي حين وصلها الدور «يا حبيبتي أنت؟»».

- نفذ أيها البطل.. تتالت نغمات الأوامر.. ألقي السيف من يدي، وأتجه نحوها، فأحس بصداع هائل، وأسمع قبل أن أغيب عن الوعي صوت الملك:

- لم تروضوه الترويض الكافي بعد يا سفلة..

- لو قتلتها يا وغد زوجتك ابنتي، وكنت الآمر المطاع، ولكن رفضك سيجلب لك الويلات..» «الرواية، ص١٢٠-١٢٥».

يختصر هذا المنام مقولة الرواية، فثمة صراع بين الخير والشر، وثمة فعل مقاومة في مواجهة الشر، وثمة تضاد بين الحلم ببناء عالم يسوده السلام والخير، والكابوس. فالكابوس هو الذي حرك مجرى أحداث الرواية. فقد تسلطت عليه القوى الشريرة، واضطر إلى ترك الكوكب، والحبيبة الحامل حفاظاً على حياة سكانه. لقد غير الكابوس مجرى السرد، وبدا خيالاً مضخماً(١) ويجب أن يحدث حدث مفاجئ يعيد رائد الفضاء إلى كوكب الأرض؛ لكي يحقق رؤيا الروائي، فلو بقي في الكوكب الشبيه بالأرض لما استطاع أن يوصل رؤياه المتعلقة بالأرض. ولهذا الكابوس / المنام خصوصية في الرواية. فقد عكس الزمن، فتقنية الزمن في الحلم / الرؤيا تتجه نحو المستقبل، أما الكابوس فقد أوقف هذا الاتجاه، وحوله إلى الماضي، واعتمد على طريقة التداعي، فقد تداعت فيه ردود الفعل اللاواعية، والحالات النفسية التي يسميها فرويد العصاب(٢).

ويتعين على ما سبق أن رواية الخيال العلمي تؤسس لنوع أدبي جديد يقوم على تجاور الخطابات المختلفة المتضادة. فثمة خطاب علمي يمثل القاعدة التي بني السرد عليها، وثمة مادة علمية يوظفها الروائي في حبكة روائية، ويتأسس هذا الخطاب على لغة سردية غير شعرية، هي حكاية لأحداث، وأقوال تطغى عليها الصفة العلمية التي ربما تثقل على القارئ العادي:

- «وما مهمة هذه المحطة؟

- التغلغل في الجوهر، وتعرّف خفايا الكون، تستطيع أن ترى المدار الذي يرسمه الإلكترون حول النواة كما تستطيع أن ترى كيف يتحرك الإلكترون والذرة بكل أجزائها.

- أتستطيعون مراقبة شخص ما في الكوكب الأصلي من هنا؟

---

(١) يرى سيغموند فرويد أن الحلم يحدد المستقبل، والكابوس خال من الدلالة على المستقبل؛ إذ تنحصر دلالته في الماضي أو الحاضر. انظر: تفسير الأحلام، ص٥٥.

(٢) يقول فرويد: فليس لنا من سبيل إلى معرفة العمليات اللاواعية إلا في شروط الحلم والعصاب بأنواعه. انظر: المرجع السابق، ص١٠١.

- طبعاً نستطيع مراقبة شخص من كوكب بعيد عنا.. المحطة تتمتع بقدرة النفاذ داخل السحب والأغلفة الجوية، والتغلغل إلى مسافات شاسعة..» «الرواية، ص٦٣».

ولا نجد هذا الخطاب إلا في رواية الخيال العلمي. وهو يمثل درجة الصفر في الكتابة، وأي خطاب آخر يمثل انحرافاً عنه. وهو في الوقت نفسه درجة الصفر من الخروج عن قضية العلاقة المختلفة والخاصة بين الراوي والمادة المروية، يحكي أحداثاً متسلسلة بلغة عادية سردية. والعلاقة بين المادة والراوي ظاهرة لا خفايا فيها.

ونجد الخطاب العجائبي المتسم بطاقة الإدهاش، وهو مبني على عدم تحققه واقعياً أو منطقياً، فقد سافر رائد الفضاء إلى عوالم عجائبية:

- «نحن نحلق فوق بحيرة خضراء أرى أمواجها تتحرك مضطربة من دون نظام.

- هي ليست أمواجاً وإنما حيوانات أبحاث مدجنة، هذه بحيرة فريدة تضم سلسلة الحيوانات البرمائية جميعها». «الرواية، ص٢٣».

ويناسب الخطاب العجائبي حال الحلم في رواية الخيال العلمي، ويمثل خروجاً عن إمكان التحقق واقعياً وانزياحاً عن درجة الصفر في الكتابة.

أما الخطاب الغرائبي فيمثل خروجاً عن إمكان قابلية الحدث للتحقق لكن الراوي بقدرته الفنية، وبتقنية المنام / الكابوس يجعلها قابلة للتحقق.

«كابوس مخيف حط عليه، أحس بثقل يضغط على صدره، تبدت له وحوش خرافية، أشباح مخيفة قبل أن يصحو، وضربات قبله وصلت حدها الأعظم..» «الرواية، ص١١٣».

ويعد الخطاب الغرائبي في الرواية محورياً، فقد كان البؤرة التي اجتمع السرد فيها، وتوتر، ثم غير مساره.

وباجتماع هذه الخطابات يتأسس نوع أدبي مختلف قائم على مجاز العلم؛ أي الجمع بين العلم والخيال باستخدام الحلم، والمنام، وطيف الخيال الأمر الذي يدعونا إلى التساؤل عن وظيفة الحلم / الرؤيا في رواية الخيال العلمي.

٦- وظيفة الحلم/ الرؤيا في الرواية:

يقدّم البعد الرؤياوي في حال حلم وظائف متعددة منها:

الوظيفة الأخلاقية: فالرحلةُ إلى كوكب وما حدث فيها نتيجةُ الرغبة في الاكتشاف، وعدم الرضا عن واقع الاكتشافات العلمية، كما أن ثمة جانباً أخلاقياً، فهو يعري مشكلات المجتمع البشري، ويحاول أن يقدم في البعد الرؤياوي البديل مما يقدمه على مستوى الرؤية. فالمرأة التي التقاها في الكوكب الشبيه بالأرض تستغرب كيف يصرف البشر أوقاتهم في التسلية:

- «لا لهو عندنا بالمعنى الحرفي للكلمة..

- ما تعريف اللهو في رأيك بالمعنى الحرفي للكلمة؟

- تمضية أوقات بلا فائدة ولا مبرر.. الزمن ثمين جداً.. لمَ نضيعه بلا فائدة؟

- وكيف تضيعون إذن وقتكم خارج العمل؟

- في التسلية بحل مسائل مفيدة، كان نحسب مثلاً مساحات الحدائق وأعداد أشجارها ونوعية هذه الأشجار....» «الرواية، ص٣٣».

وتؤدي هذه الوظيفة إلى وظيفة أخرى هي **الشعور بالاغتراب بسبب سلبيات الواقع البشري**: فالمرأة في المجتمع الجديد المكتشف عنصر فاعل، ولا توجد امرأة غير فاعلة:

- « وكيف لا تعمل المرأة؟

- بعض الناس لا يحب أن تعمل المرأة لتظل محافظة على أنوثتها ورشاقتها، لتظل دوماً غطاء دافئاً لزوجها..

- أهذا هو مجتمع الأرض حالياً؟» «الرواية، ص٣٩».

وثمة **وظيفة إمتاعية**: ناجمة عن سرد العجائبي المترافق بالغرائبي الذي يثير اهتمام المتلقي، ويجعله مشاركاً في الحدث. فلا يرتاد قمرَ العشاق إلا العشاق الصادقون، يهيئ لهم أسباب السعادة، قادر على أن يحمي نفسه وزواره؛ لأن الحب في قانون الكوكب لا يولد مرتين، لكن العاشقين يتعرضان لتجارب تأخذ طابعاً غرائبياً تكشف مدى صدقهما.

وثمة **وظيفة سياسية اجتماعية** تظهر في البعد الرؤياوي؛ لأن عالم الأرض حافل بالشرور والحروب والظلم والاضطهاد، وتجسد الرحلة الفضائية حلم الروائي بمجتمع بديل. فقد تذكرت تلك المرأة وضع كوكبها منذ زمن بعيد قبل أن تنطلق ثورة في وجه الظلم، ويتحول مجتمعها إلى مجتمع مثالي:

- « ذكرتني بالمخلوقات الشريرة التي كانت تستعبد أهل كوكبنا..

- ماذا عنها؟

- كانت تعامل المرأة كتلك المجتمعات عندكم، فقط للمتعة، حتى إن بعضهم كان يبيعها كأي سلعة.. المرأة في قوانيننا لها حقوق كاملة ولا فرق بينها وبين الرجل فهي تقود محطات الفضاء، تترأس مراكز الأبحاث والمجلس الاستشاري.. حتى في تكوين الأسرة لها مركز الرجال نفسه تماماً.. «الرواية، ص٤٠».

أما الجنين الذي زرع في أحشائها فستنشئه على لغة الأصالة والكفاح والحب:

- «هذا الجنين الذي ينبض في بطني سيكون السلوى والعزاء عن فقدانك، وسأعمله لغة الأصالة والحب والكفاح في سبيل الخير والأمان في هذا الكون الفسيح الأرجاء.. ومن يدري قد يلتقيك يوماً ليحمل لك محبتي الأبدية وشوقي للقاء بك رغم استحالته...» «الرواية، ص١٤٤».

وثمة **وظيفة تعليمية** تعطي معلومات متخيلة عن التطور والحياة في كوكب آخر:

- «يبدو أن سطح الكوكب مسكون بكائنات عاقلة تستخدم طيوراً جارحة في تنقلها، ويبدو من الوهلة الأولى أن حضارة متطورة تستوطن هذا الكوكب.. كائنات كثيرة تنتشر في أمكنة غير ظاهرة للعيان تراقب المحطة..» «الرواية، ص٨».

وتعد رواية الخيال العلمي المبنية على ركين: ركن العلم، والركن العجائبي ميداناً خصباً لشعرية من نوع مختلف، فهي متعددة الأنساق، فكيف تجلت شعرية نص الرؤيا / الحلم في الرواية:

٧- شعرية خطاب الرؤيا / الحلم:

تتعلق الشعرية بأدبية الأدب، ويستخدم الروائي لغة الاستعارات والتشبيهات والتضاد والإيحاء، كما يكثف صوراً، ويختار لحظات مدهشة. فلغته شعرية في مواضع حين تقوم على عوالم عجائبية تتسم بتعدد الدلالات، وتلغي الحدود بين المرئيات وغير المرئيات، فتتجاور الأضداد: الرؤية / الرؤيا، الواقع / الخيال...

وقد أسس أدب الخيال العلمي شعريته في خطاب الحلم / الرؤيا على آلية الانزياح عن المألوف. فقد خرق الأعراف اللغوية المعهودة، فثمة لغة علمية طاغية تقترب من درجة الصفر في الكتابة، ترهق القارئ غير المختص، وثمة نزعة جمالية ولعب لفظي. وهما ضدان يكسبان النص إيقاعاً يزخر بدرجة الشعرية. فثمة سرد شعري في مواضع، وسرد علمي في مواضع، وبينهما فجوة توتر توجد شعرية خاصة، فتارة يحكي نثراً، وتارة يسرد بلغة شعرية، ويُظهر هذا التوتر في اللغة توتراً في الواقع، فتنضوي الرواية تحت نوع أدبي جديد يمزج العلم بالخيال الأدبي، وتزداد شعرية اللغة مع البعد العجائبي، وقد عمد إلى هذه التقنية لإظهار الصراع بين الخير/ الشر، العلم / الجهل،...

وتعد شخصية رائد الفضاء شخصية عجائبية تحمل وعياً ورغبة في التغيير والاكتشاف. كما أن المكان عجائبي، فقد طغى وصف المكان على عناصر الرواية، فقُدِّم مدهشاً، يحمل المثل العليا التي يطمح إليها الراوي. إنه الكوكب الحلم، وقد شُبّه بالأرض لأنه يريد أن تكون الأرض كذلك الكوكب، فهو مكان مضاد للمكان الأصل/ الأرض:

- «تلك المدينة العلمية كانت مركز إدارة الكوكب برمته، بناها العلماء فوق أقرب توابعه إليه.. وظلت تنمو وتكبر حتى أصبحت مصدر البث والاستقبال لمعظم كواكب النجم المشع الذي يدور حوله ذلك الكوكب الشبيه بالأرض». «الرواية، ص١٢».

- «كانا يطيران فوق مروج مثلثة الشكل حمر، وقربها مروج دائرية باللون نفسه.. وقد بدت خطوطها المحيطة سوداً عميقة.. وهناك أبنية بدت صغيرة من هذا الارتفاع تلمع وتتوهج بنور ذاتي ينبعث من داخلها مع أن ضوء نجمة الكوكب المشعة يغمر كل المناطق..» «الرواية، ص ٣١».

لا تتقيد هذه الرواية بالفصل بين ما هو طبيعي وغير طبيعي، بين الخارق والمألوف. إنها رواية علمية خيالية تقربها شعرية عجائبيتها من الواقعية؛ إذ إن العجائبية التصاق بمشكلات الواقع ومحاولة إيجاد حلول لها، لا هروب منه، فترتفع الرواية بالتعجيب إلى ذرا العجائبية التي يستحيل معها الواقع المألوف واقعاً جديداً منضوياً على المدهش والصادم والمثير والمخيف.

ويتعين على ذلك أن التضاد بين العلم والخيال تضاد شكلي؛ إذ يختلط العلمي بالخيالي، والعجائبي بالغرائبي، ويقدّم في شكل درامي أساسه المبالغة.

٨ - خاتمة:

لم تنل وظيفة الحلم في أدب الخيال العلمي الدراسة الكافية. ونجد أن هذا الأدب يشتمل على ثنائية الرؤية / الرؤيا، فهو نص متعدد الأنساق. ويمكن أن نسجل بناء على ما سبق النتائج الآتية:

- أدب الخيال العلمي أدب الرؤيا، والرؤيا تجربة مع المستقبل، تحمل فكراً مثالياً.

- اجتماع العلم والخيال في أدب الخيال العلمي عامل قوة فيه؛ إذ يتكامل الجانب العلمي مع الجانب الأدبي، ولا يتضادان.

- أدب الرؤيا أدب مفارق للواقع، فلا رؤيا من غير حال حلمية، ولا حال حلمية من غير رؤيا متماسكة.

- وجود الرؤيا يعني وجود حرية في التعبير الأدبي، تحول المتلقي إلى متلق فاعل مشارك في الكشف عن هذا البعد، وتعد الرؤيا أوسع من الرؤية، وأعمق.

- بني الخيال العلمي على سردية التعجيب، وبها تجاوز الحدود التقليدية للحبكة السردية، وقد أضفت العجائبية بعداً تأويلياً رؤياوياً، فهي تهدف إلى إيجاد نظام جديد لكوكب الأرض.

- امتدت العجائبية إلى لغة النص وشخصياته وزمانه ومكانه، وصُوِّر الواقع انطلاقاً من الآخر.

- تعد رواية الخيال العلمي حال حلم وضعت؛ لكي توطد العلاقة بين الواقع والمأمول، ويعد الحلم ميداناً رحباً للحرية الأدبية مع أنه مبني على معطيات علمية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، عبد الله: ١٩٩٢، السردية العربية- بحث في الموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
- أدونيس: ٢٠٠٢، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط٨، دار الساقي، بيروت
- إخوان الصفا: ٢٠١١، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ط٣، دار صادر، بيروت.
- باشلار، غاستون: ١٩٩٠، الخيال ونقد العلم، ط١، ترجمة عماد فوزي الشعيبي، دار طلاس، دمشق.
- بدر، عبد المحسن طه: ١٩٨٥، الرؤية والأداة، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.
- برنس، جيرالد: ٢٠٠٣، معجم المصطلحات - المصطلح السردي، ط١، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة «٣٢٨» القاهرة.
- بوربلي، ألكسندر: ١٩٩٢، أسرار النوم، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، عالم المعرفة، عدد ٨٥.
- تودوروف:١٩٩٤، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة.
- جبرا، جبرا إبراهيم: ١٩٧٩، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- جينيت، جيرار: ١٩٦٦، خطاب الحكاية، ط١، ترجمة: محمد معتصم، القاهرة.
- ديرلايسن، فريدريش مون:١٩٧٣، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت.
- ابن عربي محمد بن عبد الله، : ١٤٠٦هـ، باب حقيقة النوم وحكمته، قانون التأويل، ط١، دار القبلة للثقافة الإسلامية، مؤسسة علوم القرآن.
- عساف، ساسين: ١٩٩١، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت.

- عساف، عبد الله: ١٩٩٦، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ط١، دار دجلة، القامشلي.
- عمران، طالب: ٢٠٠٤، في كوكب شبيه بالأرض، سلسلة الخيال العلمي، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق.
- عوض، ريتا: ١٩٧٨، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عياد، شكري: ١٩٧٨، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- غاتينيو، جان: ١٩٩٠، أدب الخيال العلمي، ط١، دار طلاس، دمشق.
- فرويد، سيغموند: ١٩٨٢، الحلم وتأويله، ط٤، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.
- فرويد، سيغموند: ١٩٦٣، تفسير الأحلام، كتاب الهلال، عدد١٣٧، مصر.
- محسب، محيي الدين: ٢٠١٢، الأحلام والسرد الروائي، مجلة الراوي، النادي الثقافي، جدة، مج٢٤.
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت.
- الناصر، دعد: ٢٠٠٨، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في القص الثقافي والبنية السردية، ط١، وزارة الثقافة الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- يقطين، سعيد: ١٩٩٧، الكلام والخبر، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

فهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٦م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة